Universidade Aberta

LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

PIRES LARANJEIRA

PIRES LARANJEIRA

Professor Auxiliar da Faculdade de Letras de Coimbra, responsável pela cadeira de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa desde o ano lectivo de 1980-1981. Licenciado em Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras do Porto (1980). Mestre em Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa, pela Faculdade de Letras de Lisboa (1985). Doutorado em Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa, pela Universidade de Coimbra (1994). Colaboração cultural em mais de 80 publicações de vários países, além de cursos e palestras. Na área africanística publicou *Antologia da poesia pré-angolana* (org., introd. e notas), Porto, 1976, *Literatura calibanesca*, Porto, 1985, e *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, 1992.

INOCÊNCIA MATA

Natural de São Tomé e Príncipe. Assistente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre em Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa pela mesma Universidade (1986). Publicou *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, 1992, e *Emergência e existência de uma literatura. O caso santomense*, Linda-a-Velha, 1993. Organizou a antologia *O coro dos poetas e prosadores de São Tomé e Príncipe*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1993.

ELSA RODRIGUES DOS SANTOS

Mestre em Literaturas Brasileira e Africanas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1985). Docente do ensino secundário e de um instituto privado, em Lisboa. Publicou *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*, Lisboa, 1989, e organizou o volume de Jorge Barbosa, *Poesia inédita e dispersa*, Linda-a-Velha, 1993.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
Copley Square

Digitized by the Internet Archive
in 2011

http://www.archive.org/details/literaturasafric00lara

Pires Laranjeira

LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

Com a colaboração de:
INOCÊNCIA MATA (partes V e VI)
ELSA RODRIGUES DOS SANTOS (capítulo 15)

Universidade Aberta
1995

FOR
PQ9900
.L373
1995x

FOR
PQ9900
.L373
1995
Portuguese

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**, 1995
Palácio Ceia • Rua da Escola Politécnica, 147
1250 Lisboa

DL: 84 378/94
ISBN: 972-674-129-7

ÍNDICE

PARTE I – GERAL

1 – Introdução
15 Objectivos de aprendizagem
16 Prólogo
18 1.1 Imprensa
20 1.2 Ensino
22 Bibliografia

2 – Movimentos e conceitos
25 Objectivos de aprendizagem
26 2.1 A literatura colonial
27 2.2 Pré-história da Negritude: os renascimentos negros
28 2.3 A Negritude
30 Bibliografia

PARTE II – ANGOLA

3 – Angola: periodização
35 Objectivos de aprendizagem
44 Bibliografia

4 – 1882-1949: a narrativa
47 Objectivos de aprendizagem
48 4.1 Alfredo Troni: um português angolanizado
49 4.2 O «regionalismo» da narrativa de aventuras e de costumes
49 4.2.1 Um tempo intervalar
50 4.2.2 António de Assis Júnior
51 4.2.3 Óscar Ribas
51 4.3 O Neo-realismo em Castro Soromenho: a viragem de *Terra morta*
54 Bibliografia

5 – 1849-1948: a poesia
57 Objectivos de aprendizagem
58 5.1 José da Silva Maia Ferreira
60 5.2 A remanescência do Romantismo, o Realismo e o Parnasianismo
61 5.3 O *voyeurismo* sobre a negra/mulata
62 5.4 Dois casos de uma poética (em) comum
62 5.4.1 Tomaz Vieira da Cruz
63 5.4.2 Geraldo Bessa Victor
65 Bibliografia

6 – A *Mensagem* angolana
69 Objectivos de aprendizagem
70 6.1 O MNIA e o primeiro suporte crítico da nova poesia angolana
71 6.2 A *Mensagem* – promotores, programa e textos

74 6.3 Breve revisão crítica
76 Bibliografia

7 – A poesia de Viriato da Cruz e de António Jacinto
79 Objectivos de aprendizagem
80 7.1 Viriato da Cruz: fundador de uma nova era
84 7.2 António Jacinto: poesia e sobre/vivência
87 Bibliografia

8 – Agostinho Neto: impossível renúncia à Negritude
91 Objectivos de aprendizagem
92 8.1 Vida e obra de Agostinho Neto
92 8.2 *Sagrada esperança*
92 8.2.1 As fases poéticas netianas
94 8.2.2 A ênfase da Negritude
96 8.3 A impossível renúncia do ser negro
99 Bibliografia

9 – *Cultura* e Imbondeiro
103 Objectivos de aprendizagem
104 9.1 *Cultura*, na continuidade de *Mensagem*
105 9.1.1 Um alfobre de escritores e artistas
108 9.2 Imbondeiro: a cultura por (e de) outros meios
108 9.2.1 A cidade de Sá da Bandeira: meio social e cultura
110 9.2.2 As Edições Imbondeiro: uma orientação eclética
112 9.2.3 A polémica Imbondeiro/CEI
112 9.2.3.1 Propósitos de Imbondeiro
113 9.2.3.2 A réplica da CEI
114 9.2.3.3 Nova explicação de Imbondeiro
116 Bibliografia

10 – Luandino Vieira e *Luuanda*
119 Objectivos de aprendizagem
120 10.1 Vida e obra de Luandino
122 10.2 A linguagem luandina
124 10.3 *Luuanda*, paradigma da *revolução literária*
124 10.3.1 A cigarra e a formiga: fábula luandina
125 10.3.2 A parábola do cajueiro
127 10.3.3 A simbologia do (n)ovo
130 Bibliografia

11 – A «Geração de 70»: a Nova Poesia Angolana
133 Objectivos de aprendizagem
134 11.1 Introdução
135 11.2 Os poetas da «Geração de 70» na situação de *ghetto*
140 Bibliografia

12 – Pepetela e *Yaka*
143 Objectivos de aprendizagem

144 12.1 Vida e obra de Pepetela
147 12.2 Valor documental e didáctico do romance histórico e ideológico
147 12.2.1 Partes do romance, acontecimentos e funções cardinais
152 12.2.2 As personagens
156 12.2.3 A narração e a perspectiva narrativa
157 12.2.4 Outros aspectos
160 Bibliografia

13 – A actualidade literária de Angola
163 Objectivos de aprendizagem
164 Bibliografia

PARTE III – CABO VERDE

14 – Cabo Verde: periodização
179 Objectivos de aprendizagem
186 Bibliografia

15 – O movimento da *Claridade*, Jorge Barbosa e Manuel Lopes
189 Objectivos de aprendizagem
190 15.1 A revista *Claridade*
190 15.1.1 A primeira fase
192 15.1.2 A segunda fase
192 15.2 A poesia de Jorge Barbosa
195 15.3 A narrativa de Manuel Lopes
198 Bibliografia

16 – Baltasar Lopes, patriarca das letras cabo-verdianas, e o *Chiquinho*
201 Objectivos de aprendizagem
202 16.1 Vida e obra de Baltasar Lopes
203 16.2 A poesia e os contos
203 16.2.1 Cantar o amanhã: Pasárgada
205 16.2.2 Os contos, sob o signo de Hesíodo
205 16.3 *Chiquinho* – romance de iniciação
210 Bibliografia

17 – O Neo-realismo, a Negritude e a Resistência
213 Objectivos de aprendizagem
214 17.1 A *Certeza* e o Neo-realismo cabo-verdiano
215 17.2 Luís Romano e Teixeira de Sousa: a herança neo-realista
215 17.2.1 O neo-realista do crioulo
216 17.2.2 Uma saga sobre o Fogo
217 17.3 A vi(r)agem negritudinista interrompida
217 17.3.1 Atitudes preparatórias
218 17.3.2 A reivindicação afro-cabo-verdiana: crítica aos claridosos e «literatura de resistência»
228 Bibliografia

18 – Corsino Fortes: a construção da poesia
231 Objectivos de aprendizagem
232 18.1 Corsino Fortes: uma espécie de poesia épica
232 18.1.1 Breves dados biográficos
232 18.1.2 Aproximação geral a *Pão & fonema*
234 18.2 O 1.° Canto: chão e povo
236 18.3 O 2.° Canto: a odisseia da emigração
238 18.4 O 3.° Canto: identidade & funda(menta)ção
241 Bibliografia

19 – Cabo Verde: uma diversidade confluente
245 Objectivos de aprendizagem
250 Bibliografia

PARTE IV – MOÇAMBIQUE

20 – Moçambique: periodização
255 Objectivos de aprendizagem
263 Bibliografia

21 – *Msaho* e a poesia de Noémia de Sousa
267 Objectivos de aprendizagem
268 21.1 *Msaho* – uma voz efémera
269 21.2 A voz efémera que permanece: Noémia de Sousa
273 Bibliografia

22 – A poesia de José Craveirinha
277 Objectivos de aprendizagem
278 22.1 Vida e obra de Craveirinha
279 22.2 As fases poéticas
280 22.3 Os paradigmas poemáticos
281 22.4 Características gerais
282 22.5 Um exemplo paradigmático: «África»
285 Bibliografia

23 – A narrativa moçambicana e a poesia da FRELIMO
289 Objectivos de aprendizagem
290 23.1 Um só livro: *Nós matámos o cão-tinhoso*
292 23.2 O romance dos anos 60
294 23.3 A poesia de guerrilha: «na nossa terra/as balas começam a florir»
296 Bibliografia

24 – Rui Knopfi e *Caliban*
299 Objectivos de aprendizagem
300 24.1 O cosmopolitismo no *ghetto*
301 24.2 Os cadernos *Caliban*
304 24.3 A obra de Rui Knopfli
307 Bibliografia

25 – Mia Couto, sonhador de verdades, inventor de lembranças
311 Objectivos de aprendizagem
312 25.1 Vida e obra de Mia Couto
312 25.2 Introdução à obra: os paratextos
314 25.3 A criatividade textual: modo de moçambicanidade
319 Bibliografia

26 – Moçambique: a *Charrua* e a «descolonização do *Land Rover*»
323 Objectivos de aprendizagem
329 Bibliografia

PARTE V – SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

27 – Marcelo da Veiga e Francisco José Tenreiro
335 Objectivos de aprendizagem
340 Bibliografia

28 – Outros temas e escritores são-tomenses
343 Objectivos de aprendizagem
344 28.1 Os poetas da Casa dos Estudantes do Império
345 28.2 A prosa de ficção no período colonial
347 28.3 A actual literatura são-tomense
349 Bibliografia

PARTE VI – GUINÉ-BISSAU

29 – A literatura da Guiné-Bissau
355 Objectivos de aprendizagem
357 29.1 A literatura colonial guineense
359 29.2 Uma literatura nacional
360 29.3 As antologias poéticas e o seu papel na afirmação da literatura guineense
362 29.4 Hélder Proença, a voz jovem da poesia guineense
362 29.5 O lugar de Vasco Cabral
364 Bibliografia

PARTE VII – COMPLEMENTAR

367 **Glossário**

383 **Textos complementares**

417 Nota bibliográfica

419 **Bibliografia geral**

GERAL

Parte I

1. Introdução

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Atentar, através do prólogo, nalgumas questões de princípio;
- Conhecer aspectos essenciais das culturas (ensino, imprensa).

Prólogo

O Manual tem a função de conter toda a informação considerada necessária e fundamental para alunos da Universidade Aberta, em qualquer local do país, hipoteticamente desprovido de apoio bibliográfico, poderem adquirir os conhecimentos imprescindíveis nesta matéria.

Todavia, convém que os alunos tenham em atenção que nem todos os elementos (nomes de escritores, datas, acontecimentos, locais, temas, etc.) se destinam a ser memorizados ou contam para a avaliação, tal como o leitor não especializado de um qualquer livro não estará empenhado, senão ocasionalmente, em tomar contacto com certos pormenores. Como facilmente se compreende, não se pode reduzir, mesmo um Manual com estas características, à expressão mais simples, esvaziando os grandes momentos, autores e textos de toda a panóplia que os fundamenta, faz aparecer, explica e torna sedutores. É natural, portanto, que o conteúdo do Manual extravase os estritos limites da necessidade dos alunos. É imprescindível ler os Textos Complementares.

A importância dos conteúdos a apreender, por conseguinte, é dada pelos objectivos com que cada capítulo se inicia, pela ênfase que o discurso põe num tema ou elemento e – note-se bem – pela quantidade de discurso que lhes é devotada (capítulo, alínea, breve referência, etc.).

Assim, os temas, movimentos, publicações, escritores ou textos que constituirão o cerne do Manual foram encontrados através do seguinte critério: a) a qualidade e valor estéticos, tendo como termo de comparação implícito as maiores obras-primas de uma *literatura universal* (sem fronteiras); b) a consagração pela crítica e pelos estudos literários como objectos do maior interesse para a compreensão das literaturas africanas; c) o renome interno (africano de língua portuguesa) e externo (em língua portuguesa e noutras línguas); d) a capacidade de inauguração e de inovação, isto é, de abrir novos caminhos como novidades absolutas ou de trilhar outros sob fórmulas renovadas; e) a intenção do autor do Manual em privilegiar os assuntos de acordo com a sua própria experiência, formação teórica e visão crítica, não isentas de subjectividade e empatia próprias de quem segue o processo rente à história e, às vezes, em breves relances, parcialmente *por dentro* (em Angola, em 1972-74).

Resta acrescentar que não há que ter ilusões: **as literaturas africanas encontram-se ainda numa fase heurística, ecdótica e maiêutica**, faltando, pois, descobrir, rectificar e destrinçar o trigo do joio. A escolha das *obras obrigatórias* deste Manual (das obras de leitura integral), mesmo para um leitor de ocasião, estriba-se em textos já consagrados. O realce de um movimento como Imbondeiro (de Sá da Bandeira, Angola) destina-se a fazer compreender o leitor, de um modo que julgamos aceitável, isento, que nem todos os intelectuais brancos, colonos ou não, eram política e culturalmente abomináveis e que as histórias da literatura não podem passar uma esponja sobre eles. Cremos que a leitura do capítulo dedicado a Imbondeiro demonstra a sua importância.

O espaço consagrado, relativamente a Angola, às Edições Imbondeiro e à chamada «Geração de 70» por exemplo, e menos, ou quase só meras referências, a escritores como Mário António, Jorge Macedo, Jofre Rocha, Uanhenga Xitu, Boaventura Cardoso, António Cardoso, Manuel Pedro Pacavira, etc., tem a ver com a possibilidade de, num Manual deste tipo, apenas se poder escolher um **número reduzido de obras de leitura integral e obrigatória**. Essa é uma das razões por que não se dedica um espaço ao modo dramático; outra é a sua escassa produção (cerca de 20 textos), reduzida ao teatro tradicional são-tomense e a alguns textos escritos pelos angolanos Domingos Van-Dúnem, Pepetela ou José Mena Abrantes, ou ao moçambicano Lindo Lhongo (pseudónimo de Marcelino dos Santos), sem que tivesse surgido um representativo autor dramático.

Encontram-se panoramas periodológicos e temáticos e tratamento específico sobre escritores e obras principalmente em livros de Manuel Ferreira e Russel Hamilton (ver bibliografia geral).

Por outro lado, um políptico tão pormenorizado, como o que Inocência Mata, neste Manual, dedica à Guiné-Bissau, não se destina a ser apreendido senão nas suas linhas gerais, na medida em que boa parte dos autores e títulos referidos não detém uma posição de relevo na literatura e, menos do que isso, serve apenas para reforçar a ideia das dificuldades desta em alçar-se a níveis acima da mediania.

As indicações bibliográficas para **leituras complementares** são, de preferência (com a excepção das teses inéditas), as de textos que se encontram mais facilmente ao alcance dos interessados, nos centros de apoio, nas livrarias ou nas bibliotecas portuguesas. Além disso, são referências importantes, seleccionadas, funcionando como **complemento** à informação fornecida no Manual.

Trata-se, pois, de um Manual de **visão panorâmica**, nos *capítulos introdutórios* a cada país, de tipo cronológico, didáctico; de apresentação de **aspectos gerais e particulares** (história literária, escritores, obras, temas), nos *capítulos que não analisam uma «obra de leitura completa e obrigatória»*; de análise de aspectos mais particularizados, precisamente sobre **um autor** e, em especial, **um texto ou um conjunto dos seus textos** (romance, livro de poemas, livro de contos), nos *capítulos sobre textos de leitura integral*.

Para se chegar à selecção das obras, tiveram-se em conta os seguintes princípios analíticos:

- uma visão política da literatura pelos próprios africanos (a começar pelo pioneiro Mário de Andrade);
- uma visão patrimonial (mais estetizante em Eugénio Lisboa, por exemplo, e mais ética e biografista em Manuel Ferreira, ficando um Russel Hamilton, mais selectivo, no meio termo, entre este último e Mário de Andrade e Alfredo Margarido, bastante restritivos);
- uma visão internacional, comparativa, mas relativista (não empolando demasiado fenómenos nacionais ou locais, mas também não esquecendo o contexto e a história interna das literaturas emergentes).

Assim, as **obras de leitura integral** são as seguintes:

- Angola: *Sagrada esperança*, de Agostinho Neto (poesia); *Luuanda*, de José Luandino Vieira (estórias); *Yaka*, de Pepetela (romance).
- Cabo Verde: *Chiquinho*, de Baltasar Lopes (romance); *Pão & fonema*, de Corsino Fortes (poesia).
- Moçambique: *Xigubo* e *Karingana na karingana*, de José Craveirinha (poesia); *Vozes anoitecidas*, de Mia Couto (contos).

Para a consulta de poemas dispersos dos autores estudados, convém ter sempre presentes os três volumes de *No reino de Caliban* e *50 poetas africanos*, organizados por Manuel Ferreira, e os dois volumes da *Antologia temática*, de Mário de Andrade. Um repositório de dados sobre os autores encontra-se nesses e nos dois volumes daquele autor editados pelo ICALP, na colecção Biblioteca Breve (1987) [1].

[1] A bibliografia de Ferreira, Andrade, Margarido e Hamilton é de consulta permanente.

A terminar este prólogo, duas chamadas de atenção: preferimos a designação global de **Literaturas africanas de língua portuguesa**, embora a designação da disciplina e do manual seja «Literaturas africanas de expressão portuguesa». Usamos **predicador**, **predicatário** e **predicatado(s)**, em vez de *sujeito poético* e outras categorias da poesia, num esquema de aproximação à narrativa, procurando desvincular a análise poética do biografismo e da expressão lírica de um sujeito uno e homogéneo [2].

[2] Ver Pires Laranjeira, «As categorias predicáticas da poesia», in *Discursos*, 2 (Outubro de 1992), Coimbra, Universidade Aberta, pp. 129-136.

1.1 Imprensa

A tipografia foi introduzida nas colónias nas seguintes datas: **Cabo Verde (1842)**; **Angola (1845)**; **Moçambique (1854)**; **São Tomé e Príncipe (1857)** e **Guiné-Bissau (1879)**.

Os primeiros órgãos de comunicação social foram o *Boletim Oficial* de cada colónia, que dava abrigo à legislação, noticiário oficial e religioso, mas que também incluía textos literários (sobretudo poemas, mas eventualmente crónicas ou contos).

Em geral, no século passado, com excepção de Angola, a imprensa foi menos importante do que seria de supor devido também à repressão. O semanário *O Progresso* (1868), de Moçambique, religioso, instrutivo, comercial e agrícola, teve apenas um número, porque, dois dias depois, era obrigado a ir à censura prévia, que o proibiu. Um militante republicano, Carvalho e Silva, no início deste século, fundou quatro jornais, todos encerrados, o último dos quais assaltado, a tipografia destruída e o director agredido, de que resultou a sua morte. De facto, a história da imprensa não oficial de Moçambique foi geralmente de oposição aos governos, da colónia e de Lisboa.

Com a República, até ao advento da lei de João Belo (1926) contra a liberdade de imprensa, floresceu uma imprensa operária. Mas os mais célebres, e justamente celebrados, pelo seu papel na consciencialização da moçambicanidade,

foram os jornais fundados pelos irmãos José e João Albasini: *O Africano* (1909--1918), *O Brado Africano* (1918) e *O Itinerário* (1919), o penúltimo sobrevivendo durante décadas e o último reaparecendo, mais tarde, noutros moldes (1941-55).

Na Guiné, o primeiro jornal, *Ecos da Guiné*, apareceu somente em 1920.

Em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, a imprensa contribuiu decisivamente para o incentivo à criação literária, no quadro de limitação insular. A fundação do Liceu-Seminário de São Nicolau (Cabo Verde), nos anos 60 do século XIX, ajuda a explicar o nível de escolarização cabo-verdiana (a primeira escola primária surgiu em 1817). Curiosamente, cabo-verdianos e são-tomenses, vivendo em Portugal, na primeira metade do século XX, estiveram sempre muito activos na busca de uma identidade cultural e da consciencialização (proto--nacional ou simplesmente na produção intelectual desligada de intenções insulares. Basta recordar intelectuais como Viana de Almeida, Mário Domingues, Marcelo da Veiga ou Salustino da Graça Espírito Santo (de São Tomé e Príncipe) e Pedro Cardoso (de Cabo Verde).

No século XIX, foi intensa e brilhante a actividade jornalística em Angola. Depois da criação do *Boletim Oficial* (1845), surge ***A Aurora* (1855)**, jornal recreativo e literário. Mais tarde, aparece um jornal pugnando pela efectiva abolição da escravatura, para além da letra da lei, ***A Civilização da África Portuguesa* (1866), dirigido por Urbano de Castro e Alfredo Mântua**, europeus identificados com Angola.

De 1860 a 1900, surge cerca de meia centena de títulos de jornais, artesanais e episódicos, mas de grande importância para o fomento da actividade intelectual e literária. Desde o ***Jornal de Luanda* (1878), do escritor e advogado Alfredo Troni** (ver capítulo 4), que marca a transição do jornalismo de cariz mais colonial para o proto-nacionalista, até ***O Futuro de Angola*** ou ***O Pharol do Povo***, muitos contribuíram para a informação, elevação cultural e promoção das línguas e culturas locais.

O primeiro jornal de africanos chamava-se *Echo de Angola* (1881), inaugurando duas décadas de frenética actividade jornalística (que se prolongaria, depois, até aos anos 20) e que ficaria conhecida por período da **imprensa livre** africana, terminando exactamente com a fundação de *A Província de Angola* (1923), primeiro jornal de tipo moderno, industrial, que passou a quotidiano em 1926, perdurando ainda hoje as instalações ao serviço do *Jornal de Angola*. A censura, que já funcionava, aprimorou-se e acabou com as últimas veleidades de uma imprensa realmente democrática e livre. Na época florescente da imprensa livre, apareceram jornais escritos simultaneamente em português e quimbundo, como o *Muen'exi* (= o senhor da terra) e o *Mukuarimi* (= o «linguarudo»), dirigidos por Alfredo Troni. Nos últimos vinte anos de Oitocentos, pugnaram por uma Angola autónoma, mais livre e desenvolvida, jornalistas--intelectuais como Arantes Braga, José Fontes Pereira de Melo, Pedro Félix Machado ou Cordeiro da Matta.

No dealbar do novo século, algumas publicações literárias marcaram o desejo de emancipação dos «filhos do país», de que cumpre destacar as duas seguintes:

- *Voz d'Angola – clamando no deserto* (**1901**), colectânea de artigos não assinados contra um artigo colonialista;
- revista *Luz e Crença* (**1902**), cujo segundo número saiu um ano depois.

Esta última era promovida pela Associação Literária Angolense, cuja sigla, «Liberdade, fraternidade, igualdade», alerta para os ideais republicanos. Pugnava-se por um espírito de instrução, autonomia política e crítica social e institucional.

Foram líderes e nomes cimeiros desta geração, entre outros, **Francisco Castelbranco, Silvério Ferreira, Paixão Franco, Lourenço do Carmo Ferreira e Domingos Van Dúnem** (não confundir com o homónimo, nascido em 1925 e hoje embaixador do seu país na UNESCO).

É, pois, através dos jornais que os letrados fazem a aprendizagem da escrita, vendo os seus escritos em letra de forma, assim modelando a própria concepção de intervenção literária, que ficaria marcada por essa prática intrínseca de concretude e explicitude, a não ser quando toda a sorte de preciosismos (saídos do ultra-romantismo, parnasianismo e decadentismo) tomava conta da efusividade lírica. Esse desígnio *jornalístico* – ou melhor, de *comunicação social*, à letra – marcaria decisivamente os escritores de África, que quase sempre assistiam à divulgação dos seus textos através de compilações e antologias, antes de os poderem ver estampados em livro, um objecto a que poucas vezes tinham acesso, por dificuldades de vária ordem (censura, perseguição, pobreza, desleixo, dispersão, etc., que foram aumentando em crescendo até à independência).

1.2 Ensino [1]

A educação nas colónias portuguesas registava, ainda à entrada dos anos 60, níveis baixíssimos. O analfabetismo atingia, em Angola, quase 97%; em Moçambique, quase 98%; na Guiné-Bissau, perto dos 100 %; só em Cabo Verde o nível era mais elevado, rondando os 78,5%. O analfabetismo devia-se à política portuguesa de criar uma elite muito restrita de assimilados para servirem no sector terciário, ao mesmo tempo que deixava as populações entregues a si próprias, sem permitir o seu auto-desenvolvimento ou, no pior dos casos, usando-as como mão-de-obra escrava ou barata.

Como escreveu o poeta angolano António Jacinto, em «Carta dum contratado» (1950):

> Mas ah meu amor, eu não sei compreender
> por que é, por que é, por que é, meu bem
> que tu não sabes ler
> e eu – Oh! Desespero! – não sei escrever também!

[1] Para os dados sobre a educação oficial, consultar o livro de Eduardo de Sousa Ferreira, *O fim de uma era: o colonialismo português em África*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.

Por outro lado, a educação nas colónias estava nas mãos dos jesuítas, que mais limitada ficou com a sua expulsão do país, no século XVIII. Já em 1652, o padre António Vieira, numa paragem a caminho do Brasil, notou, em Cabo Verde, falta de evangelização e instrução. Os missionários jesuítas e dominicanos eram mal vistos, estes últimos, nos séculos XVIII-XIX, pela sua conduta escandalosa, cobrança de impostos e tráfico de escravos, actividades agrícolas e mineiras, responsabilidades civis e administrativas.

No começo do século XIX, os padres e párocos eram escassos nas colónias. Com o liberalismo, o ensino passou, em 1834, para o domínio do Estado, tornando-se laico. A partir de 1869, voltou a ser apoiado nas Missões. Todavia, o seu progresso foi lentíssimo.

Em Angola, os grandes centros populacionais tinham escolas oficiais e particulares para brancos e nas zonas rurais havia as missões para negros. O ensino manteve-se, durante muitos séculos, exclusivamente a nível primário.

Três anos depois da instauração da República, deu-se a separação da Igreja e do Estado, substituindo-se as missões religiosas por laicas, para, seis anos mais tarde, as missões católicas serem auxiliadas financeiramente pelo Estado, altura em que, em Luanda, foi fundado o Liceu Salvador Correia. Em 1926, as «missões civilizadoras» foram abolidas devido ao seu fracasso no terreno.

A língua usada nas escolas e fora delas, por professores, missionários e auxiliares, era a portuguesa, que, com as línguas *nativas*, servia para o ensino da religião. Mas, até à II Guerra Mundial, o objectivo da assimilação, perseguido em teoria pelas autoridades, não teve expressão. Após 1945, a política governamental procurou acelerar a assimilação, fazendo um esforço para generalizar o ensino primário, desenvolver o secundário, sobretudo técnico, a educação agrícola e criando instituições para a formação de professores. Todavia, o ensino superior, ao contrário de outras colónias, inglesas ou francesas, apenas estava ao alcance de um número muito reduzido de estudantes, sobretudo brancos e mestiços. Com a fundação e a pressão exercida pelos movimentos nacionalistas, e logo depois do início da luta de libertação nacional armada (Luanda, 1961), foram instalados os Estudos Gerais, de nível universitário, a partir de 1963, nas cidades angolanas de Luanda, Sá da Bandeira e Nova Lisboa, e na capital moçambicana, até hoje os únicos territórios que deles beneficiaram.

Os próprios *movimentos de libertação nacional*, de que resultariam os partidos no poder, após 1975, criaram o seu ensino e alfabetização, que não tiveram um verdadeiro alcance de massificação, devido a apenas atingirem os escassos milhares de militantes na clandestinidade e faixas de população que os apoiavam. O MPLA, FNLA e UNITA (Angola), o PAIGC (Guiné-Bissau e Cabo Verde) e a FRELIMO (Moçambique) não tiveram tempo nem meios para, antes da independência, poderem substituir a escola colonial. MPLA (1956), PAIGC (1956) e FRELIMO (1962) tinham essencialmente preocupações políticas e militares, mas dedicavam uma atenção especial às questões culturais. Os outros movimentos, nascidos de dissensões, nunca tiveram qualquer preocupação nesse sentido. O MLSTP (de São Tomé e Príncipe) nasceu pouco antes da independência [1].

[1] Dos históricos movimentos de libertação nacional, os legítimos (no sentido de um projecto autenticamente nacionalista, multirracial, representativo, nacional, cultural) foram o MPLA, PAIGC e FRELIMO. A FNLA (dos bakongos, com ligações a Mobutu, o ditador zairense) e a UNITA (dos umbundos, com ligações ao exército português, aos madeireiros e à polícia política portugueses) surgiram para travar, em Angola, respectivamente, no norte e no sul, a influência do MPLA, apoiado, então, política e materialmente, no âmbito geo-estratégico dos dois blocos mundiais, pelos países comunistas. A RENAMO (Moçambique) é um movimento criado após a independência, por moçambicanos, com o auxílio de sul-africanos, rodesianos, portugueses colonialistas e norte-americanos, destinado a desenvolver uma luta de terra queimada para desarticular o esforço nacional moçambicano.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Eduardo Sousa, *O fim de uma era: o colonialismo português em África*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.

FERREIRA, Manuel, «Que futuro para a língua portuguesa em África?», in *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 319-350.

2. Movimentos e conceitos

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Adquirir uma noção breve da literatura colonial;
- Adquirir conhecimentos básicos sobre os principais movimentos de consciencialização dos negros, que influenciaram a Negritude;
- Ter uma perspectiva resumida da *Négritude*.

2.1 A literatura colonial

A população negra das colónias portuguesas quase não lia jornais e muito menos literatura. Os textos literários efectivamente lidos eram quase só aqueles a que os «assimilados» tinham acesso na escolarização, sem continuidade de leitura literária que pudesse significar sequer um *público leitor* de textos europeus. Menos se poderia pensar, nesse contexto de tamanha escassez cultural e de clara preponderância europeia, na existência de um hipotético público formado num *gosto africano*, que efectivamente pudesse ter acesso a textos africanos (e de todas as estéticas, línguas e povos), os pudesse ler, deles recebesse qualquer estímulo cultural e vivencial ou sobre eles pudesse ter uma opinião informada e formativa, que, portanto, produzisse efeitos noutros potenciais leitores ou modificasse hábitos em leitores eventuais. Por isso, a crítica literária era inexistente enquanto actividade regular e, de algum modo, reguladora das indicações de aquisição/opção, da recepção de textos literários, da hermenêutica literária, conquanto episódica e avulsa.

A criação e circulação dos textos literários nas titubeantes instituições literárias [1] angolana, moçambicana, cabo-verdiana, são-tomense e guineense (com a extensão europeia ou «metropolitana» relacionada com África), a partir da segunda metade da década de 40, segundo os padrões europeus, era diminuta, lacunar, descontínua e improcedente. Quanto a uma perspectiva de autenticidade africana, segundo os padrões já então vigentes nalgumas sociedades africanas, como a nigeriana, queniana, ganesa ou egípcia, a actividade literária podia ser vista como um mero epifenómeno de validação colonial. Quer isto dizer que vigorava a *literatura colonial* [2], nas quatro primeiras décadas do actual século, incentivada a sua produção com prémios e o reconhecimento das entidades oficiais.

Em geral, os textos literários designados como «de cor local» (para utilizar uma expressão muito significativa) versavam sobre temas da colonização, em que as figuras de brancos ou de negros estereotipados (estes vistos como coisas ou seres inferiores) eram predominantes, raro surgindo uma figura de africano humanizado, um tema ou uma perspectiva que demonstrassem uma consideração profunda por uma realidade alheia a esquemas europeus. Nessa «literatura portuguesa de África» incluíam-se, por vezes, certos textos que preludiavam uma fuga ao exotismo e à superficialidade da *análise* literária da realidade, como *Nga mutúri*, de Troni [3], em Angola, ou os poemas do complexo da cor, do são-tomense Costa Alegre.

Tal literatura interessará, hoje, apenas como curiosidade ou documento historiográfico para estudo da mentalidade colonial da época, mau grado haver ainda quem preconize que o seu ensino seria útil para a formação do público estudantil e do leitor, assim «privado do contacto com obras valiosas» e impedido de continuar a «desenvolver alguns dos (...) valores perenes, que enformam a nação que fomos, a que somos e a que queremos ser» [4]. Ora essa literatura era incentivada oficialmente para funcionar como instrumento ideológico do estado colonial, sobretudo para um público europeu (em Portugal) e colonial (os colo-

[1] O conceito de *instituição literária* engloba (segundo Jacques Dubois, em *L'institution de la littérature*, Bruxelas, Nathan/Labor, 1978) um conjunto alargado de textos literários, de leitores, de críticos, de professores, de prémios, de editoras e outras componentes ligadas à produção, circulação e funcionamento das entidades, valores e objectos aceites como *literários*.

[2] O conceito de *literatura colonial* é diferente do indicado pela mesma expressão no Brasil. Em África, significa a literatura escrita e publicada, na maioria esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasionismo, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista, em que a visão de mundo, o foco narrativo e as personagens principais eram de brancos, colonos ou viajantes, e, quando integravam os negros, eram estes avaliados superficialmente, de modo exógeno, folclórico e etnocêntrico, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental e intelectual.

[3] Uma *noveleta* assumida como angolana pelos manuais, mas não todos. Russel Hamilton, na *Literatura africana, literatura necessária – I*, não lhe concede qualquer espaço.

[4] Salvato Trigo, *Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega, s. d. (1986), pp. 135-136. Convém deixar claro que não conseguimos descortinar como pode a literatura colonial ser integrada nos currículos escolares, numa época em que cada vez se lê menos a grande literatura, seja portuguesa ou de outras latitudes, e a esmagadora maioria da colonial não tem qualquer valor, mesmo em termos documentais, pouco ou nada acrescentando ao saber adquirido.

nos e gente de permanência temporária), que mostrasse um imaginário de aventura e mistério e acentuasse a legitimidade da visão dominadora sobre o negro. Ver capítulo 29.1, da responsabilidade de Inocência Mata, respeitante à literatura colonial na Guiné-Bissau.

Para o colono (melhor: para os seus filhos, os que, de facto, podiam prosseguir estudos) ou o funcionário e assalariado de passagem, a literatura africana ou negra não podia interessar porque se apresentava como um corpo estranho à sua sensibilidade e compreensão. Isto porque se instituía como modo de descoberta e valorização de uma realidade desconhecida ou que impugnava o *status quo*, se o colono chegasse a tomar conhecimento dos seus textos. Fragmentários, esparsos, censurados e absorvidos pela caterva dos *textos débeis* (como hoje se diz do *pensiero debole*), os textos mais africanizantes perdiam-se, assim se perdendo também o seu significado de revolta e acusação. No puro sentido da vida prática, interessava a literatura portuguesa que representava um suplemento de alma e paixão da portugalidade espalhada pelo mundo (Camões, Camilo), a literatura que não defraudava o espírito pragmático do trabalho e sucesso em terras a desbravar (lia-se Tomás Ribeiro, Castilho e outros). A literatura colonial servia para devolver ao leitor a imagem do seu papel de desbravador de terras e civilizador de gentes, reiterando-lhe a consciência de um ser de condição e estatuto superiores [1].

[1] Para uma reflexão sobre a literatura colonial, ver Manuel Ferreira, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 231-259; Inocência Mata, *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/ /Braga, Cadernos do Povo, 1992, pp. 11-18.

2.2 Pré-história da Negritude: os renascimentos negros

A *Négritude* lançou as suas raízes até aos movimentos culturais protagonizados por negros, brancos e mestiços que, desde as décadas de 10, 20 e 30, vinham pugnando por um *Renascimento Negro* (busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares) principalmente em três países das Américas, Haiti, Cuba e Estados Unidos da América, mas também um pouco por todo o lado.

A ideia de ***Renascimento***, ***Indigenismo*** e ***Negrismo*** surge nas Américas, principalmente nos **Estados Unidos da América** e nas **Caraíbas**, como consequência das Luzes e do Romantismo que levaram à abolição da escravatura, à assunção romântica do *Volksgeist*, à identificação da real composição do mosaico cultural de raiz popular e, logo, nacional, e, finalmente, à possibilidade de, após a Revolução Francesa, os povos supostamente poderem assumir a liberdade e a igualdade e se poderem pronunciar (ganhar voz) na ocorrência dos movimentos de independência ou do reconhecimento desta como alvará de igualdade cultural e social de todos os grupos sociais. Tal como no Renascimento europeu, os três conceitos e tipos de movimento político, cultural e literário implicam uma comum ideia de reconhecimento e revalorização do passado próprio de cada povo, este, no contexto específico das Américas, no sentido de grupo etno-social, ou seja, do negro e do indígena (este mesmo podendo ser o negro, na ausência de outro originário). De fora fica o branco, por ser considerado exactamente o causador da repressão, também cultural, que se abate sobre os outros

dois, sem excluir a participação daqueles brancos que assumem como suas, mais nuns casos do que noutros, por mais ou menos tempo, as culturas deles.

2.3 A Negritude

O termo *Négritude* aparece no longo poema «**Cahier d'un retour au pays natal**», de **Aimé Césaire**, poeta da Martinica, que foi publicado na revista *Volontés*, 10 (1939). A palavra passou a nomear o movimento que se desenrolava por toda a década de 30, nomeadamente em Paris, cadinho de estudantes, intelectuais e políticos que marcaram profundamente a vida política e cultural do mundo negro.

Aimé Césaire, **Léopold Sédar Senghor** e **Léon Damas** protagonizaram, no plano da agressividade, do ecumenismo e do sarcasmo, respectivamente, todas as nuances do movimento. Foi Damas que publicou, em primeiro lugar, o livro *Pigments* (1937). Seguir-se-ia o poema já citado de Césaire. Depois, de Senghor, o artigo «Ce que l'homme noir apporte» (1939), ***Chants d'ombre*** (1945), ***Hosties noires*** (1948), ***Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*** (1948) e, finalmente, ***Éthiopiques*** (1956). A *Anthologie* tinha um prefácio de **Jean-Paul Sartre**, intitulado «**Orphée noir**», que ajudou a construir a celebridade da recolha de Senghor, até por se tratar de um trabalho teórico, em que o problema negro era analisado numa perspectiva marxista, que despoletaria rios de tinta.

Os fundamentos da *Négritude* incluem a redescoberta da história e das culturas do continente africano e da diáspora negra no mundo. Contemporânea do Surrealismo (em Portugal, do Neo-realismo), usou no seu discurso a componente ideológica do Pan-africanismo, já de si influenciado pelo marxismo.

Todavia, em 1939, Senghor escreveu que «a emoção é tão negra, como a razão, branca» e que «o ritmo é a força ordenadora que define o estilo negro». Começava aqui o pendor místico da Negritude em relação ao negro, considerado de uma perspectiva essencialista e generalizante, que passava ao lado das especificidades sociais, económicas, políticas e nacionalistas.

Aimé Césaire, em 1950, denunciava a «inaudita traição da etnografia ocidental» e da «*desumanização progressiva* em virtude da qual de futuro não haverá, não pode haver agora, senão a violência, a corrupção e a barbárie na ordem do dia da burguesia». Césaire publicou *Les armes miraculeuses* (1946) e o texto completo de *Cahier d'un retour au pays natal* (1947), com um prefácio de André Breton, que o conhecera na sua passagem pela Martinica.

Os dois emblemáticos escritores da *Négritude* legaram-nos uma obra literária da máxima importância, mas foi Senghor que, com a presidência do seu país (Senegal), os inumeráveis escritos teóricos e uma larga aceitação ocidental (política, literária e académica), contribuiu decisivamente para a divulgação da tendência ecuménica, dialogante, da *Négritude*.

Social e ideologicamente, a *Négritude* constituiu-se como o processo de busca de identidade, de conduta desalienatória e da defesa do património e do humanismo dos povos negros. Recusou a assimilação a modelos externos à história negro-africana, embora consciente dos contributos aculturativos, sobretudo nas cidades. A *Négritude* pretendia a criação de um estilo próprio, no desejo de se demarcar dos modelos e motivos históricos das literaturas ocidentais.

A poesia da Negritude distingue-se da restante literatura africana de língua portuguesa pelo **obsessivo tratamento da *raça* e da cor negras**, qualificando-as com valores reais e simbólicos, reagindo, desse modo, ao racismo branco: «o sangue negro, o sangue bárbaro» (Noémia de Sousa). Os triunfadores e mestres negros da diáspora e do próprio continente africano são aclamados como **paradigmas exemplares** a seguir pelos iniciados: Joe Louis, Jesse Owens (respectivamente, pugilista e atleta norte-americanos), Louis Armstrong (*jazzman* norte-americano), Césaire (negritudinista da Martinica), Toussaint Louverture (revolucionário haitiano oitocentista), Langston Hughes, Claude Mckay (líderes literários do renascimento negro norte-americano), Chaka (chefe guerreiro zulu), Nzinga (rainha jaga que lutou contra os portugueses no início da colonização), Senghor (um dos autores da *Négritude*).

Nega-se, dessa forma, não o valor das culturas europeias (ou quaisquer outras), mas a sua dominação sobre as culturas africanas, pelo poder imperial e colonial. Chega-se assim à recusa textual da «música fútil/das valsas de Strauss» (Noémia de Sousa), afirmando ironicamente: «cresçam sinfonias de Beethoven/e poemas que o amigo Mussunda não entende» (Agostinho Neto).

A África, o negro e a Mãe-Negra (Mãe-África ou Mãe-Terra) ocupam nos textos um lugar de destaque, como referências, alusões ou temas, numa declaração humanística de povos até aí apresentados e representados (na literatura colonial) como destituídos de história, cultura e mesmo de sentimentos. Segundo a análise de Sartre, no referido prefácio à *Anthologie*, de Senghor, dá-se a revalorização (e a sobrevalorização) das **culturas e modos de vida ancestrais (tribais, clânicos), com o culto dos antepassados, o animismo e a respectiva animização retórica da natureza, o pan-sexualismo vitalista, a visão eufórica e ufanista das relações sociais e familiares nas tribos e no mundo rural e natural. Ou seja, opõe-se ao mundo tecnológico e racionalista dos europeus o mundo *natural* e sensitivo dos africanos, num posicionamento que receberia críticas devastadoras dos homens empenhados na abertura de África ao mundo moderno, através de revoluções socialistas** [1].

[1] Ver, por exemplo, Alfredo Margarido, «Negritude e humanismo» (1964), in *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 157-187, que se faz eco do coro de críticas surgidas internacionalmente.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 57-92 e 231-259.

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária – I*, Lisboa, Ed. 70, 1981, pp. 13-50.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 79-103.

ANGOLA

Parte II

3. Angola: periodização

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer o quadro cronológico da literatura angolana, incluindo o problema das origens, para perceber globalmente a sua evolução e principais momentos de inovação;
- Compreender a importância do primeiro livro impresso na África de língua portuguesa, da *imprensa livre* e dos precursores oitocentistas;
- Tomar consciência das lacunas na primeira metade do século XX e do incentivo à literatura colonial;
- Enquadrar, na década de 50, o ressurgimento negro e o nacionalismo;
- Compreender a década de 60 como época de radical compromisso político e consequente actividade literária *engagée*;
- Distinguir, na pós-independência, momentos diferenciados de criação literária e de aceitação de novos cânones.

Está hoje assente, finda a fase mais conflituosa (1945-1992) do período heurístico (1849-1992) das literaturas africanas de língua portuguesa, que a literatura angolana tem uma existência relativamente sistemática (com grandes lacunas) há menos de século e meio. Todavia, podemos considerar uma periodização mais extensa, como modo de introdução ao problema das origens.

– **1.° Período**, das origens até 1848, a que chamamos de **Incipiência**.

A literatura angolana começou, *pelo menos*, com o livro de Maia Ferreira, em 1849, que a introdução do prelo em Angola possibilitou [1]. Há críticos que a fazem remontar aos poemas de que António de Oliveira de Cadornega dá notícia na sua *História geral das guerras angolanas* (sobretudo à décima do capitão António Dias de Macedo, que transcreve) ou mesmo ao «Soneto de um mercador», do governador Luís Mendes de Vasconcelos, ou aos trechos de versos também do século XVII, da «Descrição da cidade de Luanda e Reino de Angola»[2], classificando-os de *documentos poéticos*.

[1] Posição comum a Manuel Ferreira, Alfredo Margarido, Carlos Ervedosa, Russel Hamilton, Gerald Moser, Maria Aparecida Santilli, Salvato Trigo, Helena Riaúzova, João-Maria Vilanova e nós próprios, entre outros. Só Mário de Andrade nunca se referiu à questão do *começo* da literatura angolana, mas compreende-se a sua posição de dirigente político, não querendo recuar para além da geração que foi a sua (de 50), evitando pronunciar-se sobre poetas, como Maia Ferreira, de que havia poucos dados seguros nos anos 60 e 70.

[2] Cf. Alfredo de Albuquerque Felner, *Angola – apontamentos sobre a ocupação e início do estabelecimento dos portugueses no Congo, Angola e Benguela*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, pp. 531-544.

É possível, de facto, incluir essas criações numa muitíssimo vaga Era Colonial da «literatura luso-angolana». Ao contrário da literatura brasileira da época colonial, constituem apenas escassíssimos fragmentos de actividade literária, de somenos importância, isolados no decurso de mais de três séculos. Por isso, seria abusivo falar de *literatura angolana* como se já constituísse um sistema mínimo. A falsa sugestão de alguma continuidade no fluxo da literatura em Angola introduzida por esses críticos relaciona-se com a tentativa de religá-la mais profundamente à literatura portuguesa e, sobretudo, à colonização portuguesa, vista como matriz indefectível, e menos com a necessidade de justificar uma evolução interna ao sistema literário angolano. Todavia, por se tratar de uma época em que está provado ter existido alguma actividade literária escrita, mesmo antes da instalação do prelo, e fazendo juz a uma perspectiva alargada e não preconceituosa dos conceitos de sistema e instituição literários, não deixaremos de considerar um primeiro período, muito extenso e de escassa produção.

– **2.° Período**, que vai da publicação dos poemas de ***Espontaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849**, até 1902. Período dos **Primórdios**, que engloba uma produção poética remanescente do romantismo, com raros tentames realistas, dos quais se destaca a noveleta ***Nga mutúri* (1882), de Alfredo Troni**. Os textos poéticos, esparsos, misturam Lamartine e o Parnaso.

Cordeiro da Matta, sob a orientação do missionário suiço Héli Chatelain, dedica-se à filologia, literatura, história, no que constitui um magistério cultural da máxima importância, aonde irão beber as futuras gerações de *filhos da terra*, interessados na descoberta do património nacional.

Destaca-se, pela sua importância cultural, a partir **de 1866 e sobretudo até ao final do século (mas atingindo o ano de 1923), a chamada «Imprensa livre»**, com mais de 50 títulos de periódicos publicados (no último quartel do século XIX). Na viragem de século, a actividade literária desemboca numa espécie de retoma hugoliana e junqueiriana de temas liberais e autonomistas, sob o signo

maçónico, de que foram a expressão máxima as colectâneas de *Voz d'Angola – Clamando no deserto* (**1901**) e *Luz e Crença* (**1902**), entre outras publicações.

– **3.° Período**, abrangendo sensivelmente a primeira metade do século XX (1903--1947), de **Prelúdio** ao que viria a ser, na segunda metade do século XX, o nacionalismo inequívoco e intenso.

A literatura colonial estende as suas milhares de páginas aos leitores europeus ávidos de novidades *tarzanísticas*. Vigoram as temáticas da colonização, dos safaris, da aventura nas selvas e savanas, numa panóplia de atracção exótica. O negro é figurante ou personagem irreal. É o período em que o romance ou a novela de Castro Soromenho ainda não se desprenderam de um certo etnologismo mitigado, em que o negro ainda é observado através do filtro administrativo e preconceituoso, como facto e fautor de curiosidades (ver capítulo 4). Num tempo de passagem para uma nova era, poucos livros concitam hoje a atenção crítica, e mesmo esses com reservas de qualidade, quando comparados com os que haveriam de surgir.

1932 – *Quissange – saudade negra*, de Tomaz Vieira da Cruz (poemas).
1935 – *O segredo da morta*, de António de Assis Júnior (romance) (escrito em 1926).
1941 – *Tatuagem*, de Tomaz Vieira da Cruz (poemas).
1943 – *Ao som das marimbas*, de Geraldo Bessa Victor (poemas).

– **4.° Período**, entre 1948 e 1960, fulcral na **Formação** da literatura, enquanto componente imprescindível da consciência africana e nacional. Época decisiva, considerada unanimemente como a da organização literária da nação, com base em movimentos como o MNIA, o da *Cultura* e o da CEI, além de outros contributos, como o das Edições Imbondeiro (de Sá da Bandeira). O Neo-realismo cruza-se com a Negritude. Com os ventos de certa abertura e descompressão da política internacional, a seguir à II Guerra Mundial, na Europa, como em África, animam-se as hostes angolanas empenhadas em libertar-se das malhas estreitas da política colonial e, portanto, de uma cultura alienada do meio africano. É nesse contexto brevemente favorável que surge uma actividade marcada já fortemente por um desejo de emancipação, em sintonia com os estudantes que, na Europa, davam conta de que, aos olhos da cultura ocidental, não passavam todos de «cidadãos portugueses de segunda». Assim, na viragem da década, temos:

1948 – Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA).
1949 – *Terra morta*, de Castro Soromenho (romance).
1951 – Revista *Mensagem* (Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto).

Em Luanda, vários factores contribuíram para o aparecimento, em **1948, do MNIA**, cujo lema, como se disse, era «**Vamos descobrir Angola!**». Por volta de 1945, um grupo de estudantes do Liceu Nacional de Salvador Correia encarava já a cultura como tema de grande seriedade e de transformação da sociedade.

Viriato da Cruz dedicava-se às artes plásticas e à caricatura; Antero Abreu, ao teatro; e outros, como Mário de Alcântara Monteiro e António Cardoso, tinham preocupações intelectuais. Nesse ano, Mário António Fernandes de Oliveira entrava para o liceu, tornando-se, por altura da *Mensagem*, num dos mais precoces activistas culturais.

António Jacinto, mais velho, orientava os mais novos em discussões e leituras. Junto com A. Leston Martins e Humberto da Sylvan, entre outros, fazia parte do departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), que editou, em 1950, a *Antologia dos novos poetas angolanos*, o primeiro trabalho moderno do género.

Existia uma actividade cultural em franco desenvolvimento.

Entretanto, **em 1951, saiu a *Mensagem***, sob a responsabilidade do departamento cultural da ANANGOLA, que organizou ainda um concurso literário do biénio (1951-52), tendo-se classificado com uma menção honrosa o conto «Eme, ngana, eme muene», de Mário Pinto de Andrade, e, com o 2.° prémio de poesia, «África», de Humberto da Sylvan.

Em **Outubro de 1952, saiu *Mensagem*, n.º 2-4**, com a exclusão (censória) do poema «Bandeira», de Maurício de Almeida Gomes. Um único número, mimeografado, de *O Monitor*, foi editado por pessoas do departamento cultural da ANANGOLA, Mário de Alcântara Monteiro, António Jacinto e Arquimedes de Oliveira, este ido do Centro de Estudos Africanos de Lisboa, onde era bibliotecário. Esse número especial propugnava a independência nacional de Angola, tornando-se assim no explícito do que a *Mensagem* representava no âmbito cultural. Alguns dos elementos ligados à revista de poesia trabalhavam na Direcção dos Serviços de Administração Civil, colaborando no *Anuário Administrativo* e também no *Mensário Administrativo*. O MNIA teve um projecto de campanha de alfabetização numa língua africana, a propósito do qual se fizeram algumas palestras no Rádio Clube de Angola.

Mário António, nesses anos de 1952-53, escreveu, para *O Brado Africano*, o primeiro artigo sobre Agostinho Neto, enquanto *toda a gente* ligada à revista de poesia leu a colectânea de 43 poemas de Noémia de Sousa [1].

Foi num ambiente de efervescência cultural que a **Negritude** apareceu em Luanda, ao que diz António Jacinto só no ano de **1952** [2], mas **talvez desde 1950**, quando Mário de Andrade, de Lisboa, enviou a **antologia de Senghor a Viriato da Cruz**, a viver em Angola.

Na década de 50, de vigência das influências do Neo-realismo e da Negritude, tratou-se, em linhas gerais, de tentar conciliar três factores aparentemente inconciliáveis:

a) a exaltação do povo, na tradição romântica do *Volksgeist*, sobretudo do proletariado (camponeses e operários), e a luta contra a burguesia;

b) a busca da identidade nacional, ainda de tradição romântica, afirmando-a como *projecto* prometeico;

[1] Cf. Mário António, *Reler África*, Coimbra, Univ. de Coimbra/Instituto de Antropologia, 1990, p. 528.

[2] No depoimento a Michel Laban, *Angola – encontro com escritores*, vol. 1, Porto, Fundação Eng° António de Almeida, 1991, p. 140, Jacinto diz que só conheceram a Negritude, em Luanda, «já para os meados ou fins dos anos 50». Todavia, em depoimento inédito que nos confiou pouco tempo antes de falecer, é mais modalizado, dando a perceber que poderia ter sido até antes da data que avança: «possivelmente, só em 1952 tomámos contacto com a 'Negritude' (de Senghor e Césaire) através da antologia de Poesia Negra e Malgache, com prefácio de Jean Paul Sartre. Veja-se que a revista 'Mensagem', n.os 2/4 publica, na pág. 36, o poema 'Défi à la force' de David Diop que, creio, retirei da referida Antologia, a par de um soneto 'Pai João', de Ciro Costa, retirado de uma antologia brasileira» (depoimento inédito, de 8-1-1990).

c) a integração, simultaneamente universalista e restritiva, no chamado *mundo negro*.

Nessa década, a poesia é a forma que mais convém. Aproveitam-se as conquistas do modernismo, com o verso livre e os temas arrojados, e toma-se o exemplo dos grandes bardos criadores de longos textos, quase excessivos, por vezes a tenderem para o prosaico, como Walt Whitman, Maiakovsky, Álvaro de Campos, Nazim Hikmet ou Pablo Neruda. O caminho poético pode assim congraçar as três vertentes de júbilo ideológico: o povo, a classe e a raça. O povo é negro, trabalhador, explorado e oprimido. Numa palavra: colonizado. Fundamentalmente, traça-se o quadro ou alude-se a figuras paradigmáticas de colonizados: contratados, prostitutas, escravos, moleques, ardinas, lavadeiras, estivadores, analfabetos, serviçais, etc. Pertencem à raça negra ou, no máximo, são mulatos, mas raros. A Negritude concede-lhes o sentimento de exaltação da raça negra, nomeadamente na solidariedade com os negros do Novo Mundo e, por outro lado, sublinha o re-conhecimento das raízes, que são étnicas, tribais, mergulhando nos milénios.

Os motivos, espaços, elementos que povoam essa poesia tendem para a caracterização e afirmação do homem negro, das classes sociais não possidentes e dos locais e regiões típicos das diversas colónias. Nos interstícios desse universo preenchido com objectos que identificavam uma situação colonial e povos oprimidos, podia ainda ler-se uma ténue alusão ao desejo de nacionalidade num **espantoso verso de Agostinho Neto: «sem terra, nem língua, nem pátria» (de 1955)**.

Em 1956, Mário António publica o volume de *Poesias*. Um ano depois, surgiria a revista ***Cultura*** (II), com **António Cardoso, Henrique Abranches, Henrique Guerra e José Luandino Vieira** (ver capítulo 9), na continuidade da interrompida *Mensagem* luandense, para, na viragem da década, ser possível assistir às primeiras selecções de contos: *Contos angolanos* (organização de Carlos Ervedosa), em 1959, e *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira (contos) e *Contistas angolanos* (organização de Alfredo Margarido), ambos da CEI (em 1960). Entretanto, irrompiam, à margem das organizações de militantes nacionalistas e das principais cidades, as **Edições Imbondeiro**, com sede em Sá da Bandeira (Lubango). No final da década, escritores militantes ou simpatizantes do MPLA são presos em Luanda. Entre eles, encontram-se José Luandino Vieira, António Jacinto e António Cardoso. Em breve, porém, a luta armada de libertação nacional conduzirá ao assumir deliberado de uma literatura comprometida com formas nítidas de nacionalismo anti-colonial. Aparece a primeira recolha, muito escassa, dos *Poemas*, de Viriato da Cruz (1960).

– **5.° Período** (1961-1971), relacionado com o incremento da actividade editorial ligada ao **Nacionalismo** declarado ou encapotado, em que surgiram textos de temática guerrilheira, enquanto no *ghetto* das cidades coloniais, nas prisões ou na diáspora os temas continuavam a ser os do sofrimento do colonizado, da falta de liberdade e da ânsia de tomar o destino nas próprias mãos. Em 1961, começa a luta armada de libertação nacional. Entretanto, publicam-se:

– *Poemas*, de Alexandre Dáskalos.

– *Poemas*, de Agostinho Neto.

– *Poemas*, de António Jacinto.

– *Poemas de circunstância*, de António Cardoso.

– *Picada de marimbondo*, de Ernesto Lara Filho (poesia).

– *Terra de acácias rubras*, de Costa Andrade (poesia).

– *Farra no fim de semana*, de Mário António (narrativa).

– *Gente para romance*, de Mário António (narrativa).

– *Diálogo*, de Henrique Abranches (narrativa).

Tal actividade permite, em 1962, o aparecimento da antologia da CEI, intitulada ***Poetas angolanos*, organizada por Alfredo Margarido**, que fornece, com a antologia de Mário de Andrade (Paris, 1958), a visão de um *corpus* razoável da poesia angolana.

Mas, nesta década, abate-se uma repressão generalizada sobre os políticos e intelectuais ligados às movimentações nacionalistas. São encerradas a CEI, as Edições Imbondeiro e outras publicações e, durante um certo tempo (1964-70), com a guerra a decorrer nalgumas regiões do mato (noroeste e leste), fica-se com a sensação de que as actividades culturais angolanísticas não recuperarão o fôlego.

A atribuição do **Grande Prémio de Novelística a *Luuanda* (1964), de José Luandino Vieira**, pela Sociedade Portuguesa de Escritores (1965), quando este se encontrava preso por «actividades terroristas», no Tarrafal (em Cabo Verde), despoleta uma repercussão a nível de Portugal e círculos internacionais, tornando-o, com Agostinho Neto, o escritor mais conhecido. Outros escritores passam pelas prisões ou aí permanecem longos anos: Uanhenga Xitu, Manuel Pacavira, Jofre Rocha, Aristides Van-Dúnem, etc.

Luandino torna-se o responsável pela grande revolução estilística, como que criando uma nova língua literária angolana (ver capítulo 10), originando uma corrente de epigonismo. Este facto e a literatura de guerrilha marcam a década. Em 1964, Mário António publica a *Crónica da cidade estranha* (contos). Em 1965, o romance *As sementes da liberdade*, de Manuel dos Santos Lima, tematiza o duplo mundo da guerra colonial, na perspectiva do interior do exército português, e da guerrilha, sob a óptica angolana, por um autor que, como oficial e comandante supremo, viveu as duas faces do conflito.

Quatro livros, entretanto, estabelecem uma nova ponte para o rumo da literatura que se adivinha: **em 1968, a recolha de crónicas *Tempo de munhungo*, de Arnaldo Santos; em 1969, *As idades de pedra*, de Cândido da Velha; em 1971, *Vinte canções para Ximinha*, de João-Maria Vilanova, e *Bom dia*, de João Abel** (os três últimos de poemas). São livros escritos e publicados segundo uma estratégia de *ghetto*, com uma linguagem alusiva, simbólica e alegórica, podendo ler-se nas entrelinhas uma intenção de, pelo aparente silêncio ou inexpressividade temática, abstraccionista ou tipicista, iludir a censura e marcar

posições subtis de solidariedade com a luta anti-colonial, mesmo versando uma temática como a do amor.

– **6.° Período**, de 1972 a 1980, o da **Independência**, repartido por dois curtos períodos, de 1972-74 e de 1975-80, relativos, respectivamente, a uma mudança estética acentuada, de uma modernidade acertada pelo relógio dos grandes centros mundiais, e, por outro lado, após a independência, a uma intensa exaltação patriótica e natural apologia política do novo poder.

Num primeiro tempo, aproveitando a possibilidade do recrudescimento editorial que a breve e hesitante abertura do consulado de Marcello Caetano (1968-74) ia permitindo, como que anunciando a pré-independência, surge em Angola, em diversas cidades (Luanda, Lobito, Nova Lisboa, Malange, etc.), uma actividade em torno de revistas e páginas literárias englobando europeus de passagem (no exército português, na função pública, nas empresas privadas), portugueses residentes e angolanos. É nesse contexto que aparecem alguns livros que se destacam das dezenas de publicações sem qualquer interesse estético-cultural. São os seguintes:

1972 – ***Chão de oferta***, de Ruy Duarte de Carvalho (poemas).
– *Auto de Natal*, de Domingos Van-Dúnem.
– ***Itinerário da literatura angolana***, de Carlos Ervedosa.

1973 – ***Crónica do ghetto***, de David Mestre (poemas).
– ***Tempo de cicio***, de Jofre Rocha (poemas).
– *Regresso adiado*, de Manuel Rui (contos). Lisboa.

Entretanto, surgiam as colectâneas colectivas de poesia intituladas *Angola, poesia 71*, editada pelo grupo Convivium, de Benguela, liderado por Filipe Neiva e Orlando de Albuquerque, e ***Vector***, do grupo de Nova Lisboa (Huambo), que tinha à frente António Bellini Jara. Eram grupos heteróclitos, sem posicionamento anti-colonial, mas que, consciente ou inconscientemente, acobertavam textos e autores implicados ou próximos do nacionalismo angolano. No Lobito, Orlando de Albuquerque lançou, em 1973, os cadernos **Capricórnio**, editando pequenos livros, como os de David Mestre e Jofre Rocha atrás mencionados, ultrapassando as duas dezenas.

Em Luanda, ainda antes da independência, tanto o *Diário de Luanda* como ***A Província de Angola***, jornais ligados, respectivamente, ao governo e a uma tendência liberal, publicavam páginas culturais, onde, no último, saíam textos que, no mínimo, desconstruíam, quando não combatiam, os valores ideológicos e estéticos vigentes. Na capital, (con)viviam, entre outros, Jofre Rocha, Aristides Van-Dúnem, Domingos Van-Dúnem, Arnaldo Santos, Jorge Macedo, Carlos Ervedosa, João Serra, além de Ernesto Lara Filho, Fernando Alvarenga, Cândido da Velha, Ruy Duarte de Carvalho e outros que por aí passavam.

Em Malange (Negage), o escritor português Vergílio Alberto Vieira dirigia a página «**Convergência**», no *Ecos do Norte*, que, a partir de Outubro de 1973, passou a publicar textos de Jorge Macedo ou Samuel de Sousa, para, em

Dezembro desse ano, incluir David Mestre e os portugueses João de Melo, Santos Barros, Álamo de Oliveira, além de moçambicanos como Eugénio Lisboa, entre muitos outros. A lista alargou-se, após os acontecimentos do 25 de Abril de 1974.

Os organizadores das publicações citadas e ainda de *Kuzuela* (Luanda) e da revista *Prisma* (Luanda), entre outras, cotaram-se como continuadores das publicações de Imbondeiro, com outras limitações sócio-políticas, institucionais e, nalguns casos, mesmo culturais. Quase sempre, dão-nos a ideia de, no conjunto, terem uma visão do mundo e um estar na vida sem filiação ideológica definida, politicamente descomprometidos, preferindo o diletantismo literário, em comparação com o percurso dos intelectuais da guerrilha, do exílio, da clandestinidade ou da simples diáspora. Todavia, é preciso ressalvar que alguns sectores pensavam a literatura como expressão não necessariamente militante, mas também não contra a independência política. Pode extrapolar-se, por analogia, para outras áreas, sobretudo a moçambicana (Beira e Lourenço Marques). Por isso, a nosso ver, não deve falar-se ostensiva e pejorativamente de «feudos» literários «europeus», como Russel Hamilton se referiu ao grupo de Eugénio Lisboa, Rui Knopfli e João Pedro Grabato Dias, em Moçambique [1], procurando retirar-lhes toda a importância e justo merecimento de papel inovador e fermentativo para novos cometimentos literários.

[1] Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária – II*, Lisboa, Ed. 70, 1983, p. 18.

Após o 25 de Abril de 1974 e, depois, após a independência, em 11 de Novembro de 1975, foi possível, finalmente em liberdade, publicar os até aí considerados *impublicáveis* (textos e/ou autores):

1974 – revista ***Ngoma*** (João-Maria Vilanova).
– ***Caderno dum guerrilheiro***, de João-Maria Vilanova (poemas).
– ***Nós, os do Makulusu***, de José Luandino Vieira (romance) (escrito em 1967).

Com a fundação, em 1975, da União dos Escritores Angolanos (UEA), uma nova era política e literária foi inaugurada. Fundou-se, a seguir, em 1976, a respectiva gazeta ***Lavra & Oficina*** (da UEA). As editoras estatais, da UEA e do INALD (instituto para o livro e o disco), em convénios com editoras ou gráficas portuguesas e cubanas, publicaram os originais que permaneciam nas gavetas, os textos que tinham sido publicados no exílio ou na rectaguarda da guerrilha (como as antologias de Argel ou da Zâmbia) e todas as revelações tiveram direito à publicação.

Entrou-se assim numa fase literária de intensa exaltação nacional, cultuando nos textos a constituição do Estado e da Nação, a tomada do poder político, a opção pelo socialismo e invectivando a agressão das tropas sul-africanas, zairenses e da UNITA, com o apoio norte-americano.

– **7.° Período** (1981-1993), de **Renovação**, que começa com a formação, em 1981, da Brigada Jovem de Literatura. Num primeiro momento, a Brigada, dependente sempre do apoio estatal, partiu em busca de certa autonomia decisória e estética, mas revelou-se herdeira do realismo social. O objectivo

fundamental era preparar alguns jovens para o trabalho literário, tanto mais que, após a escolarização secundária, não tinham, no país, estudos superiores de literatura desenvolvidos.

Alfredo Margarido escreveu: «o paradoxo da literatura reside no facto de, por um lado, ser ela indispensável à imagem do aparelho de Estado que pretende aparecer como o único vero mecenas, enquanto, por outro, pretende intervir na produção dos 'engenheiros de almas' que são, como disse em tempos o vilipendiadíssimo Estaline, os escritores e os artistas (...) a história recente dos africanos de língua portuguesa serve para pôr em evidência a dificuldade em passar do sistema colonial a um sistema onde o escritor, e os seus leitores, estarão, enfim, em condições de afrontar a sua própria realidade, a económica como a imaginária. Só a difícil liberdade permite que os grupos, as nações, os próprios Estados, atinjam o imo dos seus próprios projectos, já que não há escrita que não seja – directa ou indirectamente – intencional» [1].

A partir de uma certa altura foi possível começar a publicação de obras consideradas incómodas para o poder político, como o romance *Mayombe*, de Pepetela, escrito ainda durante a guerrilha. Variadas tendências estéticas e ideológicas ganharam espaço e impuseram as suas obras (ver capítulo 13).

[1] Alfredo Margarido, «Escrita, colonialismo e Estado», in *Studia Africana*, 2 (Fev. de 1991), Barcelona, p. 81.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 2, Lisboa, ICALP, 1987.

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária – I*, Lisboa, Ed. 70, 1981.

4. 1882-1949: a narrativa

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Tomar conhecimento, sem aprofundar, dos tentames da narrativa durante o primeiro século de literatura angolana;
- Reter sobretudo dois aspectos respeitantes à narrativa angolana: o inaugural, realista, de Troni; o da mudança, pelos continuadores, para uma espécie de narrativa costumbrista, cada vez mais castiça;
- Conhecer o conteúdo de *Nga mutúri*;
- Perceber a evolução de Castro Soromenho;
- Situar a trilogia romanesca de Castro Soromenho, sobretudo *Terra morta* (1949).

4.1 Alfredo Troni: um português angolanizado

Durante um século (1849-1949), a narrativa angolana baseia-se em quatro autores: **Alfredo Troni, António de Assis Júnior, Óscar Ribas** e **Castro Soromenho**. Destes, o primeiro e o último têm sido realçados como escritores conscientes da oficina da narrativa de tradição moderna (é natural que lhes concedamos um destaque especial), enquanto os outros dois, com visíveis limitações quanto à narrativa desse modelo ocidental, não deixam de justificar um lugar na busca de uma literatura de fundamentação castiça e nativista.

A narrativa angolana começa com o português **Alfredo Troni**, natural de Coimbra, nascido em 4-2-1845, e aí bacharel em Direito, onde foi contemporâneo de Vieira de Castro (que o precedeu em Angola, sem que aí se encontrassem), amigo de seu pai e de Camilo Castelo Branco. Chegou a Luanda, em 1873 [1], como desterrado, onde faleceu em 25-7-1904. Advogado, jornalista e polemista de formação republicana e socialista, e adesão maçónica, fundou e dirigiu jornais, dois deles, pelo menos, redigidos em português e quimbundo (língua esta que aprendeu), o título de um deles sendo elucidativo: *Mukuarimi* (o «linguarudo»).

Ainda não chegara o tempo da Conferência de Berlim (1884-85), que sancionou a partilha e ocupação real do continente africano, obrigando as potências coloniais a mostrarem que estavam no terreno. Luanda era uma cidade com escassos milhares de habitantes, incluindo poucos brancos. Vivia-se uma atmosfera crioulizante, mas não crioula, como já se tem aventado [2]. Entende-se aqui por *sociedade crioula* a que resultou de indivíduos provenientes de sociedades diferenciadas e produziu uma cultura nova, crioula, pela miscigenação de duas ou mais culturas, com o homem adoptando usos e costumes provenientes de espaços e tempos heterogéneos, por vezes quase antagónicos, nem sempre se dando conta desse facto. É nessa sociedade *aculturativa*, miscigenante, modeladora dos comportamentos segundo normas resultantes quer da sociedade negra, quer da branca, que Alfredo Troni se integra por inteiro, aderindo telúrica, sentimental e culturalmente à *terra*, ao modo de vida do *país* (no sentido oitocentista de *tellus mater* e convivência social). Autor inequivocamente angolano, não se compreende (a não ser devido à sua origem natal) que alguns teóricos o deixem passar em branco, sem qualquer referência [3].

Autor de ***Nga mutúri*** (senhora viúva) (1882, publicada em folhetim), a sua *noveleta* [4], com pouco mais de 30 páginas e sete capítulos, única obra que se lhe conhece, sofreu nítidas influências do realismo queirosiano (sobretudo na ironia com que escalpeliza as mazelas e o triunfo do parecer sobre o ser nalguma *boa sociedade* luandense). A noveleta saiu no *Diário da Manhã* (Lisboa), no ano em que nele colaboraram também Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz.

Por se tratar de uma peça fundadora, convém resumirmos algumas características. A ordem sequencial diegética é marcada pelo trajecto de ascensão [illegible] da personagem principal (a [illegible] dá o título [illegible], que, do [illegible] um processo de aculturação. Trata-se, porém, de uma narrativa de palavras,

[1] Mário António, no prefácio à 1.ª edição em livro (1973: p. 19), fala na publicação da narrativa quase dez anos após a sua chegada a Luanda, o que coincide com Manuel Ferreira, no livro *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, São Paulo, Ática, 1987, p. 21, que refere o ano de 1873.

[2] Ver, por exemplo, Mário António F. de Oliveira, *Luanda, "ilha" crioula* (1960), ou José Carlos Venâncio, *Literatura* versus *sociedade*, Lisboa, Vega, 1992, pp. 83-93.

[3] Por exemplo, Russel Hamilton, no 1.º volume de *Literatura africana, literatura necessária*, dedicado a Angola, não lhe cita sequer o nome.

[4] A designação é do ensaísta e poeta angolano Mário António Fernandes de Oliveira, no prefácio da primeira edição em livro, de 1973.

ilustrativa de um determinado tipo de vida na sociedade luandense. Os informantes inflacionam o discurso, em que o tempo deste é mais reduzido que o da diegese (ao que Genette chamou sumário), pouco para frequentes actos das personagens. Existem dezenas de figurantes, muitas vezes não mais do que um nome ou uma designada profissão.

Deste modo, delimita-se um espaço físico e social muito preciso. Nele evolui *nga mutúri* – a senhora viúva de um branco – que a natureza determinou biologicamente como negra, se bem que se esforce por parecer o mais branca possível, tentando forçar a nota para uma impossível aculturação rácica. Onde se torna uma assimilada completa, é no plano económico, transformando-se na agiota que empresta dinheiro aos próprios brancos. Na cultura, tanto nas práticas rituais como na linguagem, tem costumes híbridos, desde a integração nas cerimónias do óbito, da missa (católica) e das missas (africanas), até ao uso de um código linguístico duplo, rezando em quimbundo e falando em português interferido por palavras crioulizadas ou aquimbundadas. Por outro lado, aceita participar em ritos católicos, que se podem entender como práticas de fingimento porque os hábitos fetichistas e supersticiosos se mantêm. Marcada por dissabores na afectividade, isola-se e não quer coabitação com brancos, mantendo uma postura de dignidade e independência que faz lembrar a personagem Njaya (farta de amantes brancos) no romance *Yaka*, de Pepetela[1].

A noveleta prova o carácter provisório do processo crioulizante de Luanda, rapidamente interrompido, ao contrário da tese de Mário António Fernandes de Oliveira, que sustentou a existência de uma «sociedade crioula» oitocentista, hoje ainda com os seus seguidores, repercutindo em *análises etnológicas* da literatura[2]. Veja-se, mais além, que António de Assis Júnior defendeu, já na década de 40 do actual século, o estudo e o uso das duas línguas, português e quimbundo, para diminuir a importância dos crioulismos, por isso se esquivando a utilizá-los no seu romance.

[1] Ver Pires Laranjeira, *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985, pp. 95-104.

[2] Ver, por exemplo, a obra de um José Carlos Venâncio. No último livro, *Literatura versus sociedade*, Lisboa, Vega, 1992, p. 87, reaparece a ideia de recuperar a tese do crioulismo da sociedade e da literatura.

4.2 O «regionalismo» da narrativa de aventuras e de costumes

4.2.1 *Um tempo intervalar*

A seguir a Alfredo Troni, surge outro intelectual angolano brilhante, Cordeiro da Matta (1857-1894), que escreveu sobretudo poesia (ver módulo 5) e ensaio, neste caso com uma actividade invulgar para o meio, de etnógrafo (recolhas de provérbios e sua «filosofia popular»), de dicionarista e gramático, de historiador e professor, a que não foi alheio o entusiasmo do missionário suíço Héli Chatelain, que viveu em Angola, autor de uma gramática de quimbundo e de uma recolha de textos do *folklore* angolano. De um romance inédito, *A verdadeira história da rainha Jinga* (modernamente, na pós-independência, tem-se grafado *Nzinga*), poucos dados chegaram e nenhum texto. Anote-se, à margem, que, em 1975, Manuel Pedro Pacavira publicou o romance *Nzinga mbandi*, [illegible] das grandes figuras históricas, em particular o dessa mulher desassombradamente moderna e clarividente.

Tanto Alfredo Troni como Joaquim Dias Cordeiro da Matta integraram a chamada Geração de 1880[1], no auge do período da «imprensa livre» (1866--1923, caracterizado pela existência de dezenas e dezenas de jornais episódicos, artesanais, não industriais). A década de 80 assiste, de facto, ao início da participação dos naturais de Angola na imprensa, com a criação de *O Echo de Angola* (1881), cujo expoente máximo do jornalismo é José de Fontes Pereira, um dos primeiros que se empenhou na denúncia dos abusos que o regime colonial favorecia.

[1] Cf. Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária -I*, Lisboa, Ed. 70, 1981, p. 52.

4.2.2 *António de Assis Júnior*

Entre a noveleta de Alfredo Troni e o fim da «imprensa livre» (1923: fundação de *A Província de Angola*, o primeiro jornal nos moldes das empresas modernas), não se regista qualquer narrativa angolana. O panorama é pobre. É um continuador do *espírito nativista* de Cordeiro da Matta e José de Fontes Pereira – o advogado, jornalista e fundador da Liga Africana, **António de Assis Júnior** (n. em 1877, no Golungo Alto; m. em 1960, em Lisboa)[2] – que escreve o «romance de costumes angolanos» (segundo o próprio subtítulo), situável entre o melodrama de aventuras localizadas em Luanda e regiões periféricas, o relato de costumes e o discurso proverbial em quimbundo, intitulado ***O segredo da morta*** (publicado em 1935)[3], tal como a narrativa de Troni, publicado primeiramente em folhetim, em 1929.

[2] Russel Hamilton, op. cit., p. 54, e Manuel Ferreira, in *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 2, Lisboa, ICP, 1977, p. 52, ou na reedição portuguesa e na edição brasileira, ambas de 1987, indicam o ano de nascimento de 1878, mas Henrique Guerra, no estudo prefacial a *O segredo da morta*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1979, p. 11, é claro na data: 1877.

[3] Na capa está a data de 1935, embora na página de rosto apareça 1934.

O romance de Assis Júnior não tem o apuro estrutural e a contenção das obras que marcam uma época, nem o sentido simbólico e paradigmático que o possam tornar um exemplo nacional ou uma referência internacional, mas vale sobretudo pela especificidade da representação social e espacial, com inúmeros episódios e uma intrincada intriga, em que as personagens dominantes são angolanas e já não colonos, ao contrário do que acontecia nessa época de completa vigência da narrativa colonial (no sentido exotista). A acção desenrola-se entre 1880 e 1900 e o Kuanza pode ser visto como uma personagem importante porque, como escreve Henrique Guerra, é o rio que, «com o seu regime de cheias, condiciona a cotação dos produtos agrícolas no mercado, interrompe ou permite a construção do caminho-de-ferro, possibilita ou não a navegação e a penetração do interior, o rio que dá vida à povoação do Dondo, às plantações de cana no Calumbo e Bom Jesus» (prefácio, p. 25).

O enredo romanesco, atravessado densamente pela religiosidade africana, aqui e ali com afloramentos católicos, apoia-se num enquadramento espacial e temporal que define a sua inequívoca *angolanidade*, como salientou aquele prefaciador nosso contemporâneo (autor do itálico, a reforçar o marco da narrativa na tradição cultural angolana).

Assis Júnior publicou ainda:

- *Relato dos acontecimentos de Dala Tando e Lucala* (escrito em 1917, na prisão), memória documental sobre uma revolta nativista em que participou;

– *Gramática de kimbundu-português* (1941), na qual se manifesta contra o crioulismo, pelo uso do português e do quimbundo sem contaminações recíprocas;

– artigos de jornal e alguns contos.

4.2.3 *Óscar Ribas*

Óscar Ribas (n. em 17-8-1909, em Luanda; cego por volta dos 36 anos [1], vive agora em Alcoitão, desde 1983) é um narrador que se apropriou das tradições orais em quimbundo, e também da sociedade crioulizante, sobretudo da região de Luanda, e as transformou em histórias (conto, romance) com sabor etnográfico, permanecendo como um documentalista dos dramas angolanos da gente negra, ao modo dos primeiros livros de Castro Soromenho.

[1] E não aos 21, como escreve Russel Hamilton, em *Literatura africana, literatura necessária, I – Angola*, Lisboa, Ed. 70, 1981, p. 73.

Cordeiro da Matta, Óscar Ribas, Geraldo Bessa Victor e Castro Soromenho dedicaram-se a estudar e recolher elementos do saber africano das regiões que melhor conheceram. Castro Soromenho foi o único que optou por uma estética de compromisso social com a desalienação e o independentismo dos negros. Óscar Ribas permaneceu como um «documentador de tradições minguantes»[2], optando por um estilo popular, bastante oralizado, como que tocado pela imperfeição, na linha de António de Assis Júnior e, depois da independência, de Uanhenga Xitu, que se opõe, de certo modo, ao conceito de literatura de tradição escrita ocidental. O narrador é sempre um documentalista que conhece bem o que relata, mas que se sente algo distanciado das tradições residuais ou dos atavismos que observa e transmite.

[2] Idem, p. 72.

Publicou dezasseis títulos, de que destacamos:

– *Uanga* (1951), romance folclórico;

– *Missosso*, 3 vols. (1961, 1962 e 1964), sobre literatura tradicional angolana;

– *Kilandukilu* (1973), contos e instantâneos;

– *Tudo isto aconteceu* (1975), romance autobiográfico.

4.3 O Neo-realismo em Castro Soromenho: a viragem de *Terra morta*

Castro Soromenho foi o primeiro romancista africano neo-realista (n. em 31-10-1910, na Vila de Chinde, Zambézia, Moçambique; m. em 18-6-1968, em São Paulo). Nos anos 20 e 30, trabalhou para a Companhia de Diamantes de Angola e, em seguida, desempenhou funções administrativas, na região da Lunda. A partir de 1937, passou a viver em Lisboa, fazendo algumas viagens (Brasil, Argentina, Espanha). De 1960 a 65, viveu em Paris. A partir daí, mudou-se para São Paulo. Jornalista, editor, investigador e professor, a partir de 1943 dedicou-se prioritariamente à literatura.

Numa primeira fase, e numa linha proveniente de Cordeiro da Matta e António de Assis Júnior, que passa por Geraldo Bessa Victor e Óscar Ribas, entre outros, baseando-se na experiência etnográfica, publicou narrativas e pesquisas sobre a vida e as tradições dos negros nas sociedades tradicionais, de que se destacam, numa extensa bibliografia, os romances *Noite de angústia* (1939) e *Homens sem caminho* (1941), e as recolhas de contos *Nhári* (1938), *Rajada e outras histórias* (1943) e *Calenga* (1945).

O Neo-realismo de Soromenho concretiza-se na conhecida **trilogia de *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957)** e ***A chaga* (1970)**, que tem como temática central o problema do contacto entre a administração colonial e os africanos, resultando em dramas da violência ou prepotência, da assimilação e hierarquização das relações sociais, muito marcadas pela ascendência étnica e posicionamento das personagens no quadro colonial. O espaço físico e social corresponde a Camaxilo (na região da Lunda), onde se desenrolam movimentações de desconfiança, tensão e preconceito, com brancos e negros irmanados num clima de crenças limitadoras (cosmologia africana; tradição católica), que não afastam a degenerescência das relações e a desagregação da sociedade.

Por vezes, discute-se a angolanidade da obra de Soromenho, tanto mais que tinha na família um tronco cabo-verdiano e, enquanto escritor empenhado, sintonizou as suas atitudes com o movimento neo-realista português. Após a primeira fase, em que o negro tribal e rural está sob o foco narrativo, observado como objecto de exterioridade, surge *Terra morta* como o primeiro romance conseguido, em Angola, na óptica neo-realista. Caracteriza-se por um narrador omnisciente, que procura uma visão de mundo equidistante, não privilegiando negros, mulatos ou brancos, analisando as suas motivações profundas no espaço da Lunda (com evocações dos ciclos económicos da borracha, da cera e de outros produtos) ou porque achavam a terra ideal para aí estabelecerem seus comércios e cultivos ou porque, desde tempos imemoriais, esse era o chão sagrado dos ancestrais.

A trilogia assenta numa linguagem de norma lisboeta, legível em qualquer parte e compreensível por um leitor de instrução básica, à boa maneira da intencionalidade neo-realista. O negro, já no romance *O segredo da morta*, de Assis Júnior (1935), tinha papéis importantes, mas é com Soromenho que ele passa a ombrear na acção dos romances, se bem que a narração ainda o visione segundo uma focalização exterior, não decididamente comprometida com uma visão de dentro que comandasse a apreciação dos acontecimentos. Ainda assim, é manifesta a valorização de episódios como o do Xá-Mucuári, em *Terra morta*, realçando a importância do último soba livre e do seu espezinhamento, simbolizando o declínio do poder tribal na Lunda, após a chegada do braço da administração colonial.

As personagens brancas – comerciantes, seus filhos, administrativos, etc. –, vistas com suas diferenças, mostram a hierarquização social da colonização (com comerciantes tão pobres como alguns negros), numa perspectiva não maniqueísta. Os mulatos aparecem como aqueles que, depois, Pepetela, no romance *O cão e os calús* (1985), taxou de *judeus de Angola*, rejeitados ou

menosprezados por ambos os grupos étnicos dominantes na época colonial (a maioria negra e a minoria possidente).

A trilogia tematiza, por um lado, o problema da hierarquização e segregação social e rácica e, por outro, a decadência das povoações interiores da Lunda que não resistiram ao derradeiro empobrecimento dos comerciantes portugueses do mato, perdidos na teia económica e histórica de interesses alheios. O Neo-realismo de Soromenho alicerça-se numa perspectiva não totalmente conseguida do ponto de vista angolano, pois o narrador não é um africano, um negro, mas alguém que evita a todo o transe uma posição portuguesa, conseguindo um relato realístico, em busca de imparcialidade, como um observador que conhecesse bem o âmago da vida colonial. O Neo-realismo de Soromenho, nesse aspecto, não foi interferido pela Negritude, ao contrário da poesia dos seus coetâneos estético-ideológicos, como Agostinho Neto e Viriato da Cruz, Noémia de Sousa e José Craveirinha.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares [1]

BEIRANTE, Cândido, *Castro Soromenho, um escritor intervalar*, Lisboa, 1989 (tese policopiada apresentada à Faculdade de Letras do Porto).

LIMA, Manuel, *O negro e o branco na obra de Castro Soromenho*, Lausanne, Universidade de Lausanne, 1975.

MOURÃO, Fernando, *A sociedade angolana através da literatura*, São Paulo, Ática, 1978.

[1] Sobre Alfredo Troni, ver também Maria Aparecida Santilli, *Africanidade – contornos literários*, São Paulo, Ática, 1985, pp. 71-77. Sobre Soromenho, podem ainda ler-se com proveito os seguintes textos: Alfredo Margarido, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 227-244; Roger Bastide, "L'Afrique dans l'oeuvre de Castro Soromenho", in Castro Soromenho, *Histórias da terra negra*, Lisboa, Gleba, 1960, pp. XV-XXVI; Adolfo Casais Monteiro, *O romance (teoria e crítica)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, pp. 393-396; Alexandre Pinheiro Torres, *Romance: o mundo em equação*, Lisboa, Portugália, 1967, pp. 206-211; João de Melo, *Toda e qualquer escrita*, Lisboa, Vega, s. d. (1982), pp. 215-220.

5. 1849-1948: a poesia

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer o primeiro poeta angolano (também o primeiro africano de língua portuguesa) com livro publicado;
- Tomar consciência da estreita filiação romântica desse primeiro poeta;
- Conhecer o tema da raça e a figura da mulher na poesia oitocentista, comparando alguns poemas angolanos (sobretudo de Cordeiro da Matta) com outros do são-tomense Costa Alegre;
- Anotar o esforço de adaptação ou assunção de Angola por alguns poetas nascidos em Portugal;
- Distinguir na poesia a visão colonial da visão proto ou pré-nacionalista;
- Contactar sumariamente com os casos de Tomaz Vieira da Cruz e Geraldo Bessa Victor.

5.1 José da Silva Maia Ferreira

O primeiro poeta africano de língua portuguesa (com livro publicado) que se conhece é o angolano **José da Silva Maia Ferreira** (n. em 7-6-1827, em **Luanda**[1]; m. em 19-2-1881, no Rio de Janeiro[2]), que viveu no Brasil (entre 1834 e 1845) e nos Estados Unidos da América, tendo casado com uma norte-americana. Ligado a negócios de família, trabalhou ainda em Benguela, na administração pública, onde fez parte da maçonaria, mas, pela adversidade do clima e possivelmente por fraudes, acabou por rumar, em 1851, novamente ao estrangeiro.

O autor de ***Espontaneidades da minha alma. Às senhoras africanas*** **(1849)** fazia parte de uma família, os Maia Ferreiras, que com outras, os Pintos de Andrade, Pinheiros Falcão, Necessidades Ribeiro Castelbranco, Escórcios, Nascimentos da Mata, Galianos, Françonis, etc., compunham o friso de euro-africanos das oligarquias urbanas, como escreve o biógrafo do poeta e historiador angolano Carlos Pacheco[3]. Filho-família de um comerciante abastado que era *filho do país* (miguelista que se viu obrigado a zarpar com a família para o Brasil, em 1834), vivendo em Luanda, Rio de Janeiro e Nova Iorque, na sua poesia encontram-se versos dedicados à sua terra (a Angola, a Luanda e a Benguela), «às senhoras africanas» e a muitos amigos e personalidades de Angola. O interesse que hoje lhe possamos dedicar passa pela curiosidade de ser *o primeiro* e de, como mostrou Carlos Pacheco, poder constituir um aferidor sensível do modo de vida da sociedade burguesa angolana[4]. Ou, por outro lado, pode ver-se como um paradigma do intelectual dado ao comércio (como os portugueses Cesário Verde ou Teixeira Gomes) ou, bem pelo contrário, do comerciante dado às letras (ficaremos sempre na dúvida, se não houver mais textos dele).

Como mostraram Gerald Moser, Mário António e Carlos Pacheco, o poeta tinha leituras em francês, inglês e latim e, por isso, a sua poesia deixa transparecer um «ressaibo neoclássico» e a admiração por Almeida Garrett, Gonçalves Dias e Lamartine. Ambicionava tornar-se um «vate africano», à maneira dos românticos, deles adoptando a noção de força vital interior, da naturalidade e espontaneidade (como o título indicia) da veia poética. Por outro lado, a poesia acaba por reflectir (nos temas, dedicatórias, referências) a «*verdade nómada*» do autor. Neste particular, tem razão Carlos Pacheco quando escreve: «o que tornava frenético esse viver, hoje aqui, amanhã acolá, em ruptura permanente do equilíbrio da vida interior? Estas e outras indagações encontram ressonância no caldo ideológico do próprio romantismo de que Maia Ferreira foi um seu epígono»[5]. Certos versos, agradáveis ao ouvido, de melopeia musical, denunciam a apetência que era habitual por géneros musicais em voga, como o nocturno (género da música erudita mais ligeiro que outros, que Chopin contribuiu para elevar às alturas românticas), a barcarola (ária dos gondoleiros de Veneza), o *lied* (canção germânica) ou a modinha (cantiga triste e sentimental brasileira, que o poeta Caldas Barbosa divulgou bastante em Portugal)[6].

No segundo poema do livro, extenso, intitulado «A minha terra», o predicador é claro na identidade nacional: «Também é bem portuguesa/A minha terra natal».

[1] Nasceu em Luanda e não em Benguela, como tem sido escrito, sobretudo a partir da interpretação biográfica dos poemas por Gerald Moser, que descobriu o livro na Biblioteca de Nova Iorque, nos anos 60. Ver Carlos Pacheco, *José da Silva Maia Ferreira. O homem e a sua época*, Luanda, UEA, 1990. E também Carlos Pacheco, *José da Silva Maia Ferreira. Novas achegas para a sua biografia*, Luanda, UEA, 1992. Antes, há duas referências bibliográficas marcantes: Mário António Fernandes de Oliveira, «O primeiro livro de poemas publicado na África Portuguesa», sep. da rev. *Ocidente*, vol. LXXIX, nº 387 (1970), Lisboa, pp. 3-38; Gerald Moser, «Introdução», in Maia Ferreira, *Espontaneidades da minha alma. Às senhoras africanas*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1980, pp. XI-XXXIV.

[2] Cf. Pacheco, op. cit., 1992, p. 84.

[3] Cf. Carlos Pacheco, op. cit., 1990, p. 197.

[4] Na esteira de Mário António Fernandes de Oliveira, tanto José Carlos Venâncio, como Carlos Pacheco, insistem na tese de uma sociedade crioula, pelo menos luandense e benguelense, no século XIX. Ver J. C. Venâncio, *Literatura* versus *sociedade*, Lisboa, Vega,1992, p. 87, e C. Pacheco, op. cit., 1990, p. 197-202.

[5] Pacheco, op. cit., 1992, p. 83.

[6] Cf. Moser, op. cit., pp. XXI e XXVII-XXVIII, e Oliveira, op. cit., p. 18

Estes dois versos aparecem já depois de se desenvolverem variados atributos que, no seu entender, fazem de Portugal e da Europa uma região de retumbante passado e natureza apetecível, mais do que essa sua «terra natal». Ao poeta brasileiro seu interlocutor, revela igual apreço pelo brilhantismo da «gentil Guanabara», que lhe provoca um sentimento de irresistível atracção: «Também invejo o Brasil/Sobre as águas a brilhar». Todavia, o seu ardor telúrico é manifesto, ainda que os termos de comparação o deixem numa situação de desvantagem:

> Nada tem minha terra natal
> Que extasie e revele primor,
> Nada tem, a não ser dos desertos
> A soidão que é tão grata ao cantor.
>
> Mesmo assim rude, sem primores de arte,
> Nem da natura os mimos e belezas,
> Que em campos mil a mil vicejam sempre,
> É minha pátria!

Deus, a Pátria e o Amor (na figura da Mãe, segundo Pacheco, já que a figura do Pai se acha completamente banida) [1] são a tríade de assuntos que atravessam a obra. O sentimento de amor à terra natal, pátria do coração integrada na pátria mais ampla do império colonial, não deixa de se poder qualificar, nessa primeira metade de Oitocentos, como sentimento da portugalidade.

[1] Cf. Pacheco, op. cit., 1990, pp. 245-246.

Se o conceito de *nação* engloba a noção de comunidade de alguns de certos elementos constituintes – língua, território, história e economia comuns, religião, etc. –, asssociados a uma vontade e um projecto em realização, a nação que Maia Ferreira reconhece como sua é a portuguesa. Porém, será sempre de tomar certas cautelas face à indefinição biográfica do autor, com a reconhecida carência de dados (pesem os contributos de Carlos Pacheco e de William Rougle, o primeiro dos quais permitiu um retrato aproximado). Parece evidente que, podendo eventualmente estar seduzido pela independência do Brasil, na linha da atracção pelos «partidos brasileiros» de Angola (alguns meios de Benguela chegaram a aspirar à independência de Angola, para se poderem ligar aos irmãos de comércio transatlântico tropical), o peso da pátria portuguesa, os louvores à monarquia (mas também a simpatia pela maçonaria), a posição social e económica, as relações sociais e a vivência estrangeira (podemos imaginar uma vida mais cosmopolita no Rio e Nova Iorque) mostram-nos um ser dilacerado por contradições.

Nesse conspecto, a poesia ressente-se do estatuto laudatório de personalidades do poder, do conservantismo religioso e ideológico, da tradição portuguesa da forma e versificação, quase nada inovando na direcção de uma autonomia literária. Resta um amor telúrico e social ao meio que o viu nascer, quase um destino naturalista, em que a terra e as gentes compõem um cenário artificioso decalcado do neo-classicismo e do romantismo lírico e delicodoce. Não há nele sequer uma paixão inflamadamente hugoliana, como no «**Sonho**», de Lourenço

do Carmo Ferreira (in *50 poetas africanos*, de Manuel Ferreira), já na viragem do século, que demonstra outra consciência do fazer poético com pujança nativista e proto-nacionalista.

5.2 A remanescência do Romantismo, o Realismo e o Parnasianismo

Poetas nascidos em Portugal e na colónia publicam no ***Almanach de Lembranças*** (1854-1932), como era costume na época[1], lado a lado, sem que hoje saibamos de fonte segura quem eles eram na realidade, tornando-se impossível destrinçar, pelos textos, qual a terra de proveniência, nem tal propomos como objecto de pesquisa. Trata-se de chamar a atenção para o facto de que, desde sempre, temos deparado com problemas heurísticos e hermenêuticos, de levantamento e interpretação de dados não inteiramente firmes[2]. Activos na segunda metade do século XIX, encontramos os «portugueses radicados» (a expressão é de Manuel Ferreira) **João Cândido Furtado, Eduardo Neves** e **Ernesto Marecos**. Desconhece-se o lugar de nascimento e de criação de João da Cruz Toulson. Não há conhecimento de que **Alfredo Troni** tenha publicado poesia. A seguir a Maia Ferreira, o angolano **Cordeiro da Matta**, intelectual de mérito, é o poeta de maior interesse, embora poucos textos nos tenham chegado.

A poesia angolana oitocentista é, portanto, diminuta e, em geral, segue os ditames do Romantismo serôdio, até mesmo do Arcadismo (a natureza bucólica) ou dos mais reluzentes aspectos do Parnasianismo, raramente manifestando apetência pelo Realismo. No seu conjunto, são escassos textos, que entretecem entre si uma rede muito estreita de relações. O poema «**Negra!**», de Cordeiro da Matta, foi publicado em 1884, no mesmo ano em que o **são-tomense Costa Alegre** (que estudava em Lisboa) assinou «**A negra**». São quase coincidentes nos títulos, na exaltação rácica, na entonação, nalgumas imagens («dentes de marfim»; «mimosa») e no tipo de símbolos animados («corpo»; «pomba»; «rola»).

Antecedendo-os, está o poema **«A negra»** (in *Nocturnos*, 1882), de Gonçalves Crespo, poeta nascido no Brasil, mulato, que pontificou no parnasianismo luso, mas cujas «negras» provêm da sua vivência nordestina, não africana. A recusa da alienação não se esboça na sua poesia. Embora tenda a esboçar-se na de Costa Alegre, não desfaz uma forte imagem de negro complexado por sê-lo[3]. O vocabulário e as imagens são sugestivos: «sedutora preta», «graças belas», «mimosa luz», «virgem casta», «lácteos pomos», «torneados gomos», «doce enleio», «formas cinzeladas», «cândidas crianças», «luz divina», «brilhante e pura», «alegria franca», etc.

Noutros poemas angolanos[4], verifica-se a curiosa incursão do quimbundo no texto em português. Acontece isto, por exemplo, em quatro poemas que tratam do tema das negaças do amor por parte da mulher africana. São também textos desses anos 80 (três deles publicados ou escritos entre 1880 e 84), coetâneos, pois, dos poemas sobre as negras do são-tomense, do angolano e do luso-brasileiro.

[1] Os Almanaques, como o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* ou o *Almanach Luso-Africano*, serviam de alfobre para a produção poética, grande parte dela sem grande interesse estético-literário.

[2] Vejam-se as já antigas interrogações de Manuel Ferreira (justamente o mais importante cabouqueiro, de todos os tempos, das literaturas africanas de língua portuguesa), que se podem sintetizar numa sua única pergunta: «quem são (ou poderão ser) os responsáveis por uma poesia africana?» (*No reino de Caliban*, vol. I, Lisboa, Seara Nova, 1975, p. 24). Pelo menos trinta anos levou ele para tentar responder a essa específica pergunta, deixando-nos todos os materiais e reflexões que pôde (tendo dedicado 50 anos à convivência com as culturas letradas de língua portuguesa, desde Cabo Verde, passando pela Índia, até ao Brasil).

[3] Ver Alfredo Margarido, «As negras do brasileiro Gonçalves Crespo e do são-tomense Costa Alegre», in *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 553-559.

[4] Consideremos, a partir daqui, que todos são poemas angolanos, mesmo se da autoria de um comissário de polícia (segundo Manuel Ferreira), como hipoteticamente terá sido J. Cândido Furtado.

Os poemas são **«Num batuque»** e **«Cana'ngana»** (de Eduardo Neves), «Poesia» (de João da Cruz Toulson) e **«Kicôla!»** (de Cordeiro da Matta). De comum, apresentam o tipo de organização estrutural em forma de diálogo, a malícia e o desejo eróticos e métricas idênticas. Demonstrando não ser mera coincidência, Cordeiro da Matta escreveu no pórtico do seu poema: «imitação de uns versos de João E. da C. Toulson». Facto de imitação (paródica, crítica ou respeitosa, é irrelevante), que um intelectual escrupuloso, competente e honesto (di-lo Mário António no estudo que dedicou ao tema) não tem pejo de admitir em relação a um português da «metrópole»? **«Kicôla!»** é um texto, tal como tantos outros dessa época, sem centelha de génio, mas em que três elementos indissociáveis o transformam numa espécie de paradigma que outros poetas angolanos irão perseguir (Viriato da Cruz, nos anos de 1948-53; mais recentemente, João-Maria Vilanova): são a divertida negaça do amor, a sábia combinação do português com o quimbundo e o ritmo solto e ligeiro da redondilha menor.

A mistura de duas línguas (portuguesa e quimbunda) será mais constante em toda a história da literatura angolana do que nas outras. Não significa isso que as línguas convivam em igualdade de discursos: o quimbundo surge sempre como pequeno trecho, expressão ou mera palavra, para pontuar uma acção, colorir uma fala, produzir um efeito de real.

5.3 O *voyeurismo* sobre a negra/mulata

A visão da mulher negra ou mulata dos poetas angolanos é mais suave e de menos inacessibilidade porque viviam em Angola, onde a segregação era menos patente do que em Portugal ou Moçambique. A mulher desperta uma concupiscência nos seus conterrâneos e nos portugueses que estanciam em África. Não há neles complexo de cor, sobretudo porque são brancos ou, sendo negros ou mulatos, por não se acharem tão distantes das belas desejadas.

Em geral, na poesia oitocentista o desejo é apenas corporal, físico, por vezes quase animal. A mulher é objecto de desejo a partir de uma visão externa. No poema **«No álbum de uma africana»**, de J. Cândido Furtado, pergunta o predicador: «Que importa a cor?». Tal interrogação vinha de trás, de um outro autor. O tema tratado por ambos é o da cor da pele das africanas, valorizando-a (numa aparente desvalorização da sua importância na sedução do homem) para tentar valorizá-las. Falham o alvo porque essa mulher africana quase não passa de um mero corpo desabitado, sinedóquico, objecto de desejo, exposto ao olhar libidinoso, sem espessura psicológica ou sentimental, que a torne um corpo com estatuto social, inserido no mundo do trabalho, como virá a acontecer a partir da *Mensagem* (1951). À mulher negra, nessa poesia, *desculpa-se-lhe a cor negra*, tal a beleza e sedução que dela emanam.

No caso do são-tomense Costa Alegre, um estudante negro de medicina vivendo em Lisboa, na década de 80, o tema da mulher na sua poesia acusa um muito forte complexo de ser negro e daí a mulher branca lhe parecer (ou ser) inaces-

sível, o que o olhar vertido sobre a varanda distante vem corroborar. No poema **«Uma quissama»**, de Cordeiro da Matta, o predicador faz o elogio de uma quissama, mulher negra e ao seu alcance, enquanto na poesia de Costa Alegre deparamos com predicadores torturados pela condição de serem negros e que consideram a mulher branca, lisboeta, inatingível, de «luz divina». No caso de Cordeiro da Matta, concluímos que os predicadores, em geral, detêm um estatuto social mais elevado do que as mulheres interlocutoras ou visadas. A negaça do amor, nelas, acontece por pudor ou complexo social, situação contrária à experimentada curiosamente pelos predicadores masculinos da poesia de Costa Alegre, que nem sequer são *voyeurs*, mas segregados platónicos.

5.4 Dois casos de uma poética (em) comum

Na viragem do século, uma poesia (contudo ainda escassa) de inspiração nitidamente hugoliana, republicana e maçónica leva-nos a pensar que, em relação aos modelos da «metrópole», o desfasamento continuava: Guilherme Braga e Guerra Junqueiro produziam efeitos tardios, mas que, no contexto angolano, se revelavam profícuos. A geração de *Luz e Crença*, revista em que se divulgaram poemas e ideais, punha, pela primeira vez em Angola, a política à frente da estética. Entre outros, publicam poemas com relativo interesse Lourenço do Carmo Ferreira e José Eduardo Rosa, nascidos em Angola [1].

[1] Cf. Manuel Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. II, Lisboa, Seara Nova, 1976, pp. 17-38, e *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 19-25.

Rapidamente, a situação alterou-se, terminando o **sonho dourado de uma comunidade crioula**, sobrevindo uma vaga de literatura exotista, colonial, para um público metropolitano ávido de excitação aventureira sem sair da sua poltrona. Os safaris, as expedições exploratórias e punitivas, a escravaria e a objectualização do negro irromperam na cena do texto produzido por uma caterva de portugueses à procura do insólito, como pedia a moda sequiosa de europeus enfastiados de conforto. O Estado português contribuiu, durante quatro décadas, com prémios e outras distinções, que, no plano literário, sancionavam como que uma literatura que era a expressão cultural da invasão, dominação e aniquilamento dos anseios nativistas e proto-nacionalistas corporizados em personalidades *filhas do país* ou mesmo portuguesas.

5.4.1 *Tomaz Vieira da Cruz*

Nas décadas de 30 e 40, dois nomes ocupam lugar de destaque no panorama desolador.

Tomaz Vieira da Cruz (1900-1960) [2], português, foi, em 1924, para Angola (morreu em Lisboa), tornando-se no exemplo mais significativo do funcionário público que se deixou deslumbrar sobretudo pela terra e mulher africanas, que poética e fisicamente amou deveras, à sua maneira, apaixonadamente, mas de um lugar ideológico e estético que o tornam somente um poeta intervalar, exímio na redondilha e herdeiro do espírito lírico lusíada.

[2] A parte significativa da sua poesia encontra-se num volume único, *Quissange*, Luanda, Lello, 1971, que reúne *Quissange, saudade negra* (1932), *Tatuagem* (1941) e *Cazumbi* (1950).

É hoje inegável que não deixou de exercer certa influência nas gerações posteriores. Porém, o seu lugar na história literária de Angola está limitado pela visão desmedidamente enaltecedora do colono (veja-se **«Colono»**), pela ideologia do pessimismo e desistência (vide **«Bailundos»**), pela exacerbada imagem da mulher exótica («E ela, a negra maravilha/condecorada com reflexos de prata») e pelo uso insistente do lugar-comum e da metáfora morta («porque pintou de verde a sua esperança...»; «floresta virgem, imensa catedral»).

5.4.2 *Geraldo Bessa Victor*

Geraldo Bessa Victor (1917-1990), natural de Luanda, fez o percurso inverso de Tomaz Vieira da Cruz, acabando por ir viver para Lisboa, onde faleceu. Desde o primeiro livro, cultivou a musa lusitana, usando sem parcimónia o soneto, a rima final e a medida classicizante (decassílabo), se bem que, a par dos temas universais (o amor, a beleza, o destino), cantasse motivos africanos, negros ou mulatos, mas particularmente angolanos (em poemas como «O tocador de marimba», «Ngongo», «Kalundu», «Ezuvi», etc). É o paradigma do poeta africano seguidor das poéticas ocidentais, nomeadamente a portuguesa, de tradição lírica, sentimental, recaindo com facilidade no registo lamartiniano, tão do agrado serôdio dos versejadores em Portugal e colónias.

Francisco José Tenreiro, no arrastamento do Neo-realismo para o contexto da Negritude (1953), aludiu à sua poesia com certo desdém, acusando-o da ambição de querer tornar-se um pequeno «Camões de pele preta»[1]. Tenreiro teria no horizonte poemas como o «Soneto ao mar africano»: «Na tua voz eu ouço o Branco bravo,/que semeou Portugal nestes recantos/africanos, e ainda o Negro escravo//- ao mesmo tempo indómito e servil -/que regou com seu sangue e com seus prantos/a semente fecunda do Brasil!».

[1] Cf. Francisco José Tenreiro, na «Nota final», in *Poesia negra de expressão portuguesa*, Lisboa, CEI, 1953.

Poemas, escassos, como o célebre **«O menino negro não entrou na roda»**, que mereceria, aliás, cinco anos mais tarde (1958), a selecção de Mário de Andrade, juntamente com «Kalundu»[2], esses, sim, edificaram o relativo mérito e fama do autor, deliberadamente afastando-se, depois, do Neo-realismo e da Negritude[3]. Recorde-se, por outro lado, que a Negritude assentava ideologicamente no Pan-africanismo, por sua vez já influenciado pelo marxismo-leninismo, desde a intervenção de Padmore no movimento. Perante perspectivas tão frontais de enfrentamento da ordem colonial, poetas como Bessa Victor e, mais tarde, Mário António, respectivamente, recuaram para além das suas primícias negristas e neo-realistas ou fugiram em frente, perseguindo poéticas universalizantes e cosmopolitas (o caso de Mário António é mais complexo e o seu valor não está em causa).

[2] Mário de Andrade, *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1958, pp. 52-56.

[3] Basta conferir o conteúdo dos ensaios de *Minha terra e minha dama* (1952), em que é clara a adopção política e estética de um ponto de vista integrativo no império e na literatura portugueses.

Em suma, entregaram-se à prática de uma poesia descaracterizada segundo um conceito de **angolanidade prospectiva** (a recusa colonial e o programa independentista). Não admira que Bessa Victor, já nos anos 60, tenha dito de Tomaz Vieira Cruz que foi o «primeiro português a exprimir a negritude africana», que é o mesmo que chamar neo-realista a Camões. Não se negará a

angolanidade literária de Bessa Victor, todavia reconhecendo-lhe limitações, exactamente as da imitação de modelos extemporâneos e exauridos, que o remetem para um papel secundário na história da literatura angolana [1].

[1] Por razões iguais ou diversas das de outros, Bessa Victor é para nós um poeta limitado. Ver Manuel Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 2, 2.ª ed., Lisboa, ICALP, 1987, p. 17; Carlos Ervedosa, *Roteiro da literatura angolana*, 3.ª ed., Luanda, UEA, 1985, pp. 78-79; José Carlos Venâncio, *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*, Lisboa, Ulmeiro, 1987, p. 66; e Francisco Soares, «Da angolanidade literária de Geraldo Bessa Victor», in *Vértice*, II série, 55 (Julho-Agosto de 1993), Lisboa, Caminho, pp. 60-63.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de leitura obrigatória

Os poemas postos em relevo no texto encontram-se nas obras de Manuel Ferreira e de Mário de Andrade indicadas no Prólogo deste Manual.

2. Leitura complementar

MOSER, Gerald M., *Almanach de Lembranças (1854-1932)*, Linda-a-Velha, ALAC, 1993.

6. A *Mensagem* angolana

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer o contexto e os antecedentes imediatos da *Mensagem*;
- Perceber a importância da conferência de Filinto Elísio de Menezes;
- Identificar o conteúdo programático da revista;
- Distinguir os principais autores e textos nela inseridos;
- Ponderar a inadequação de um certo tipo de recepção do movimento.

6.1 O MNIA e o primeiro suporte crítico da nova poesia angolana

O final da II Guerra Mundial marca uma abertura decisiva de possibilidades democráticas para os povos do mundo inteiro. Aproveitando esses ventos de ligeira liberdade, em Portugal e colónias, na segunda metade da década de 40, os angolanos criaram O **Movimento dos Novos Intelectuais de Angola** (**MNIA**), em 1948, cujo lema foi: **«Vamos descobrir Angola!»**[1]. O movimento surgia a partir da Associação dos Naturais de Angola, a mesma que albergaria, logo depois, a iniciativa da revista *Mensagem*. O líder do Movimento era **Viriato da Cruz**.

Mas a primeira publicação do movimento – e «primeira manifestação colectiva de poesia moderna em Angola»[2] – foi a *Antologia dos novos poetas de Angola*, modesto caderno artesanal, editado cerca de dois anos depois, que incluía alguns dos poetas que haveriam de rasgar veredas autonomistas para a literatura angolana. Apareciam aí **António Jacinto** e Viriato da Cruz, os mais representativos, mas também **Maurício de Almeida Gomes**, com um papel determinante, justamente salientado pela **conferência** que **Filinto Elísio de Menezes** dera pouco antes, em 1949[3]. Além desses, publicavam ali outros de menor relevo. A iniciativa valeu pelo pioneirismo, tal como outras em Coimbra[4] e Lisboa.

Numa conferência, aquele intelectual cabo-verdiano (a viver há cerca de um ano em Luanda) pronunciava uma frase que Maurício de Almeida Gomes também usava num seu poema: **«É preciso criar a poesia de Angola»**. Nela, a consciência de que a poesia produzida em Angola não expressava a angolanidade não se enquadrava no universo de ideias, aspirações e sentimentos do grupo ilustrado e esclarecido de angolanos que sonhavam com outro estatuto para si e para o território.

Para Filinto de Menezes, as três linhas de força fundamentais que deveriam nortear a criação de uma literatura angolana eram as de *inquérito* à vida do colonizado, a especificação do negro e a independência em relação ao sistema literário português. A escolha das poesias de Maurício Gomes e Viriato da Cruz, sobretudo do último, funcionou como exemplificação paradigmática. Retenhamos os trechos que ilustram o que acabámos de escrever:

- «A poesia deste poeta /Viriato da Cruz/ é um valiosíssimo inquérito à vida do negro»;
- «O Negro aparece aqui e pela primeira vez na poesia de Angola, como um ser normal, sem os mistérios psicológicos, absolutamente idêntico aos outros homens. Viriato não mistifica; como artista que é, em busca do belo e da verdade, observa a sua raça, indica-lhe caminhos, aponta-lhe soluções, mas, sempre que necessário, vergasta-lhe as costas»;
- «É possível que Maurício Gomes nunca consiga pôr de pé a sua poesia; mas o que se lhe não pode negar é que foi ele dos primeiros artistas angolanos a pretender proclamar a criação de uma poesia independente, sem os tropeços de influências estranhas»[5].

[1] Este lema tem aparecido muitas vezes glosado, mais do que reproduzido fielmente, inclusive sem a exclamação (que não deixa de ser um elemento expressivo importante, da veemência da exortação).

[2] Manuel Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976, p. 62.

[3] Filinto Elísio de Menezes, *Apontamentos sobre a poesia de Angola*, Luanda, Sociedade Cultural de Angola, 1949.

[4] Em Coimbra, por exemplo, surgiram os cadernos ou fascículos de literatura e arte *Momento* (1950), editados por Agostinho Neto, Lúcio Lara e Orlando de Albuquerque, nos quais saíram os poemas «Noite» e «Confiança», do primeiro, mais três poemas de António Neto (outro poeta angolano), além de textos de Vítor Matos e Sá e Vítor Evaristo, ligados a Moçambique, e de portugueses. Publicação com apenas dois fascículos, não possuía um carácter vincadamente africanístico. Pelo contrário, o boletim *Mensagem*, surgido nos últimos anos de 40, em Lisboa, que depois se transformaria na revista homónima, já apresentava um conteúdo manifestamente dedicado aos africanos.

[5] É curioso como, algo premonitoriamente, Menezes dá a impressão de parecer adivinhar que Maurício de Almeida Gomes nunca chegará a produzir uma obra relevante para a literatura angolana, nem sequer a publicar qualquer livro.

6.2 A *Mensagem* – promotores, programa e textos

O aparecimento da ***Mensagem*** (1951) corresponde, pois, à concretização das aspirações dos jovens angolanos de criar um clima propício, e os meios concomitantes, à produção intelectual baseada no espírito de angolanidade. Como escreveu Alfredo Margarido, a «primeira antologia dos novos poetas de Angola, em 1950, permite a elaboração de um primeiro referencial, mas só a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952) fornecerá a plataforma definitiva a esse movimento»[1]. A revista, note-se, era da responsabilidade do Departamento Cultural da **Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA)** (em quimbundo, **ANA+NGOLA** = filhos de Angola), que organizou também o 1.° Concurso Literário Bienal, nas «modalidades» de conto e poesia. Tinha, portanto, a apoiá-la uma agremiação africanística, nativista, na linha herdada dos jornalistas, polemistas e literatos de Oitocentos, não sendo um mero jogo restrito, reservado aos círculos coloniais. Esse fundamento colectivista e associativo, com um projecto bem delimitado, se bem que ambicioso e utópico, aliado ao conteúdo de reconhecido valor, fizeram da *Mensagem* um órgão cultural paradigmático da angolanidade, que marcou uma época e influenciou todas as futuras realizações no campo cultural e organizacional.

[1] Alfredo Margarido, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 116.

- O **n.° 1 (1951)** incluía, entre outros textos literários e informativos, as seguintes peças fundamentais:
  - **dois textos de apresentação**, intitulados «**Primeiros passos...**» e «**O nosso programa**», aquele em jeito de editorial e este último, como se depreende, de carácter programático;
  - os poemas «**Mamã negra**» e «**Namoro**», de **Viriato da Cruz**;
  - o poema «**Desfile de sombras**», de **Agostinho Neto**;
  - a primeira parte de «**Questões de linguística bantu**», de **Mário de Andrade**[2].

[2] Este, então, ainda assinava Mário Pinto de Andrade.

- O **n.° 2/4 (1952)**, número triplo, portanto, bastante mais volumoso, tinha meia centena de páginas, de entre as quais destacamos os textos seguintes, de autores fundamentais do movimento mensageiro ou dos moçambicanos, nessa altura já considerados valores da poesia a despontar:
  - os poemas «**Sangue negro**» e «**Negra**», da poetisa moçambicana **Noémia de Sousa**;
  - um texto de apresentação da referida poetisa, pelo também poeta moçambicano **José Craveirinha**;
  - uma página dedicada a Viriato da Cruz;
  - os poemas «**Serão de menino**» e «**Dois poemas à terra**», de **Viriato da Cruz**;
  - o poema «Uma negra convertida» (3.° prémio do Concurso), de **Mário António**;
  - o conto «**Náusea**», de **Agostinho Neto**;

– o conto «Eme ngana, eme muene» (menção honrosa), de Mário de Andrade;

– a segunda parte de «**Questões de linguística bantu**», de Mário de Andrade.

Além destes, devem destacar-se outros textos também importantes (não tanto como os anteriores), da autoria de primeiras figuras do movimento mensageiro, de vultos secundários ou de autores não angolanos:

– abundante informação sobre o 1.° Concurso Literário Bienal, promovido pelo próprio departamento cultural da ANANGOLA;

– o poema «África» (2.° prémio), de Humberto da Sylvan [1];

– o conto «Cipaio» (menção honrosa), de Mário António;

– o poema «Estrela pequenina», de Maurício de Almeida Gomes;

– um poema de Augusto dos Santos Abranches, neo-realista coimbrão a viver em Moçambique;

– notícia que do MNIA dava o suplemento «Átrio» (dirigido por Augusto dos Santos Abranches), inserto no *Lourenço Marques Guardian*;

– poema «Défi à la force» (versão original), de David Diop, poeta da *Négritude*;

– dois poemas de Alda Lara, um deles, «Rumo», dedicado ao falecido estudante e contista moçambicano João Dias [2];

– poemas de Antero Abreu, António Jacinto, António Cardoso, Tomás Jorge e António Neto (o deste último retirado do *Momento* coimbrão);

– notícia (da Redacção) sobre o MNIA, sem o ligar expressamente à *Mensagem*;

– texto sobre o romance *Engrenagem*, de Soeiro Pereira Gomes, por José Mensurado [3].

[1] Texto contra a visão exótica de África, ao jeito neo-realista, com repetidos versos homenageando os «Poetas do novo cancioneiro».

[2] João Dias vivera em Coimbra e falecera, em 1949, em Lisboa.

[3] Mensurado é hoje jornalista da televisão portuguesa. Na década de 60, dirigiu uma mesa-redonda sobre a atribuição ao escritor angolano José Luandino Vieira, preso no Tarrafal de Cabo Verde, acusado de «terrorismo», do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPA), antecedente da actual APE, o que levou à extinção da sua sede pela polícia política.

Registe-se que o poema «Estrela pequenina», de Maurício de Almeida Gomes, foi publicado em vez do poema «Bandeira», que a censura cortou, precisamente por ser um texto *engagé*, visionário, antecipando as cores que o MPLA e a Angola independente iriam usar nas suas bandeiras.

A revista *Mensagem* congregou, pois, uma série de vontades, que acabaram por confluir na criação, em 1956, do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Geralmente, chama-se a esse grupo a «Geração da *Mensagem*», mas também ficou conhecido, na literatura angolana, por «Geração de 50», distinguindo-se das que haveriam de chegar (a da *Cultura*, a da guerrilha, e assim por diante).

Por outro lado, convém notar que a expressão «Geração de 50» também costuma ser usada para designar não só os angolanos ligados à *Mensagem*, como todos os outros angolanos e, mais ainda, todos os africanos que se associavam à CEI, em Coimbra ou Lisboa. Não por acaso, o boletim e a revista da CEI, no Portugal «metropolitano», tiveram por título a mesma palavra *Mensagem*. Por isso, a

revista *Mensagem* angolana ficou para a história como o suporte do projecto cultural mais ambicioso, mas, como tantos outros, irrealizável no estrito domínio em que se anunciara, isto é, teve de ser realizado fora da *Mensagem*, por todos os meios, incluindo sobretudo o político.

Vejamos, então, qual era o programa anunciado na *Mensagem*.

Logo nos «Primeiros passos...», os editorialistas afirmam que os jovens de Angola se dirigem aos seus «irmãos» com mensagens de *amor*, *fraternidade* e *esperança*. Animados pela generosidade dos seus ideais, partindo com uma vontade expressa, como diziam, de «compreensão do nosso Povo», buscavam a Verdade, contra o preconceito, a hipocrisia e a injustiça, para poderem criar a Obra Mestra da Cultura Nova, de Angola e por Angola – «fundamentalmente angolana».

Em «O nosso programa», afirmam procurar *definir posições* e conceituar a **verdadeira Cultura Angolana**, que associam à literatura, pintura e música. Tanto em «O nosso programa», como nos «Primeiros passos...», falam na «nossa Terra», uma expressão de amor telúrico típica dos sentimentos e ideias destes *novos românticos* empenhados no conhecimento da terra e do povo.

- Apresentam, além disso, um programa:

  – publicação da *Mensagem*;

  – concursos literários;

  – edição de trabalhos;

  – exposições de artes plásticas (artistas angolanos e «arte indígena»);

  – campanha de alfabetização de massas;

  – palestras, conferências, recitais, saraus;

  – cursos livres de divulgação artística, literária e científica;

  – fundação de escolas primárias, médias e técnicas, além de profissionais;

  – criação de bibliotecas, salas de leitura e bibliotecas móveis.

Duas conclusões se tiram destes objectivos programáticos, confrontados com a realidade histórica:

a) verificou-se serem irrealizáveis a curto e médio prazo;

b) a alfabetização massiva, a criação de estabelecimentos escolares e a rede de bibliotecas (incluindo as móveis), entre outros objectivos, parecem os sinais subreptícios de um projecto mais profundo e clandestino da criação de uma nova sociedade. Em abono da verdade, só com a mudança radical do estado colonial é que seria possível chegar a tais objectivos, contrários à tradicional prática das autoridades portuguesas, nunca interessadas na escolarização geral dos africanos.

6.3 Breve revisão crítica

6.3.1 Para o estudo do papel da *Mensagem* na literatura angolana não se pode fazer boa fé exclusivamente, como aconteceu com Russel Hamilton[1], no testemunho de Mário António, que, rememorando a sua vivência daquele período, procurou retirar pertinência e importância a factos como a amplitude do movimento e a consciência social, política e cultural dos seus líderes[2]. Compreenda-se que Mário António (1934-1989) viveu os acontecimentos do MNIA e da *Mensagem* entre os seus 14 e 17 anos de idade, não podendo, por isso, tomar-se a sua memória como referência segura. Acresce ainda o facto de, tendo assumido, desde a década de 60, uma posição política reaccionária, do lado do *establishment* português, isso o ter levado a menosprezar e achincalhar algumas realizações e utopias notáveis do associativismo angolano, como a brevíssima história do Partido Comunista Angolano (no seguimento do MNIA, antes do MPLA), de que, aliás, foi um dos fundadores[3].

Assim, não admira que Hamilton menospreze o papel da *Mensagem*, mostrando não a ter talvez consultado, pois afirma que «o primeiro número (...) pouco mais era do que o anúncio dum concurso para escolher os melhores poemas e contos do biénio 1950-1951»[4]. Bastam os dois poemas de Viriato (sobretudo esses), o de Neto e o artigo de Andrade, além do texto programático, para fazerem dela o marco inaugural de uma nova visão estética e cultural.

Russel Hamilton taxa a revista de «amorfismo e provincianismo», não compreendendo que a fase ideológica por que passava a jovem intelectualidade angolana era exactamente a do africanismo e nacionalismo, que se expressavam através do telurismo e do casticismo. A *Mensagem* recuperava modos do Romantismo tradicionalista e popular, caldeados com a Negritude *generalista* e o Neo-realismo classista e *engagé*.

A «abertura na cortina de isolamento que cobria Angola» não pode ser ilustrada exclusivamente, na revista, com o poema de David Diop, «Défi à la force», uma vez que também lá foram publicados um poema de um poeta brasileiro e os textos dos moçambicanos. Para mais, o predomínio dos angolanos explica-se pela necessidade de colocar o espaço à sua disposição. Vê-se que não interessava à *Mensagem* prolongar a tradição de revistas como a *Cultura* (I), da primeira fase, de 1945-1951, que concedia alguma atenção aos africanos (Agostinho Neto publicou aí o poema «Certeza»), mas que se destinava prioritariamente à massa de leitores, logo, à população colonial. Recorde-se que o destinatário da *Mensagem* era todos os «irmãos», a começar pelos da ANANGOLA, e que a *Cultura* (I), nessa sua primeira fase, coincidente no tempo com os mensageiros, provinha da Sociedade Cultural de Angola. Esta era uma associação respeitadora do *status quo*, embora com laivos algo liberais, em que colaboravam intelectuais com interesse numa Angola progressiva, não necessariamente independente.

6.3.2 Não se pode, de modo algum, considerar que o caderno de *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), organizado por Mário de Andrade e Francisco José

[1] Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária – I*, Lisboa, Ed. 70, 1981, pp. 79-91.

[2] Ver Mário António Fernandes de Oliveira, *Reler África*, Coimbra, Universidade de Coimbra/Instituto de Antropologia, 1990, pp. 371-383.

[3] Com um lugar na história da literatura angolana, resta saber se Mário António não terá sofrido (e há sintomas disso), em Portugal, na era da pós-independência, precisamente por ter falhado o comboio da história do seu país.

[4] Hamilton, op. cit., p. 81. Por outro lado, afirma (na p. 83) que a revista incluía o poema «Carta dum contratado», de António Jacinto, o que não é verdade.

Tenreiro, em Lisboa, no âmbito do Centro de Estudos Africanos (na CEI), tivesse constituído a «segunda fase poética da *Mensagem*», como escreveu Salvato Trigo [1]. Esse caderno foi o resultado de uma estratégia de Negritude e, como tal, uma iniciativa de carácter mais amplo, englobando a poesia africana de todas as colónias (à excepção de Cabo Verde, por não haver aí Negritude, segundo os organizadores), não se restringindo a Angola.

O movimento mensageiro, embora incluindo textos moçambicanos e tendo ligações com as actividades levadas a cabo em Lisboa e Coimbra, deve ser compreendido nos limites angolanos, como se viu nos objectivos programáticos: pretendia edificar uma cultura angolana moderna, a partir, ou sem descurar a revalorização de alguns aspectos das culturas tradicionais.

[1] Salvato Trigo estudou essa «segunda fase poética» no livro *A poética da «geração da* Mensagem», Porto, Brasília, 1979, pp. 95-195.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976, pp. 61-174 (sobretudo pp. 61-63 e 90-94).

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 338-341 e 353-357.

7. A poesia de Viriato da Cruz e de António Jacinto

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade lectiva, o aluno deve estar apto a:

- Compreender o papel histórico desempenhado pelos dois intelectuais e políticos angolanos;
- Conhecer os textos fundadores da moderna poesia angolana, notando a escassez produtiva de Viriato;
- Avaliar a acção desenvolvida em Angola, em conexão com os africanos na Europa;
- Analisar os quadros sociais e a criatividade expressiva dos poemas «Makèzú» e «Sô Santo», aproximando-os do Neo-realismo;
- Analisar a Negritude em «Mamã negra» e fixar o texto;
- Analisar a dimensão menos conhecida de «Namoro»;
- Analisar o Neo-realismo paradigmático de «Carta dum contratado» e «Poema da alienação» e, neste, a oralidade e a dialéctica do Ser e do Fazer.

7.1 Viriato da Cruz: fundador de uma nova era

Viriato da Cruz, nascido em 25-3-1928, em Porto Amboim, foi o animador do MNIA (1948), da revista *Mensagem* (Luanda) e um dos fundadores e o primeiro secretário-geral do MPLA (1956). Em 1957, foi para Paris, onde já estava Mário de Andrade, que trabalhava na revista *Présence Africaine*. Nesse mesmo ano, encontram-se aí com o futuro líder da Guiné-Bissau, Amílcar Cabral, o moçambicano Marcelino dos Santos e o são-tomense Guilherme Espírito Santo, fundando um movimento anti-colonial. Juntamente com Mário de Andrade, participou no I Congresso dos Escritores Afro-Asiáticos, em Tachkent (União Soviética), em Setembro de 1958, no qual estiveram também o Dr. Du Bois (fundador do Pan-africanismo), Nazim Hikmet (o poeta comunista turco, a quem Agostinho Neto dedicou um poema da prisão) e o escritor senegalês Sembène Ousmane. Visitou a China, onde viria a falecer, em 13 de Julho de 1973, depois de, em 1962, ter sido afastado da direcção do MPLA e substituído por Agostinho Neto. Ainda chegou a aderir à UPA, uma organização anterior à FNLA, ligada a interesses zairenses e norte-americanos na região. Na poesia, como na política, foi um fundador de novos caminhos, transformando-se, depois, segundo alguns críticos, num «solitário» e num «maldito»[1].

O livro ***Poemas* (1961)**, de Viriato da Cruz, editado pela CEI (Lisboa), incluía seis dos dez poemas que dele se conhecem, intitulados «**Makèzú**», «**Sô Santo**», «**Namoro**», «Serão de menino» (1949), «Rimance da menina da roça» (1948) e «**Mamã negra (canto de esperança)**» (1949), escritos entre 1947 e 1950[2]. Os outros poemas são os seguintes: «Sá da Bandeira» (1951), «Dois poemas à terra» (1951), aquele publicado no *Jornal de Angola* (1954) e estes na *Mensagem*, n.° 2 (1952), e «Na encruzilhada» (escrito em Maio de 1952, em Nova Lisboa), este último publicado no *Jornal Magazine da Mulher*, n.° 27 (Maio de 1953)[3], e, em simultâneo, no Brasil, com uma dedicatória ao «Prof. Du Bois» e a Agostinho Neto, chamando-lhes «campeões da Vida» e saudando-os com a premonitória palavra de «Glória!»[4].

Na curta, mas importante, obra de Viriato, destaquem-se as frases em quimbundo nos poemas «Makèzú» e «Sô Santo», na tradição da poesia angolana oitocentista, a que o poeta da geração da *Mensagem* dá continuidade, na linha da angolanidade de mistura bilinguista.

A tradição oral das avós contadoras de histórias está presente em «Serão de menino», numa ambiência de noite escura, de mistério e contos bantos do cágado, da corça e do leão. Por outro lado, o «Rimance da menina da roça» assenta na dupla tradição das histórias de roça (neste caso, o amor da filha dos roceiros por um motorista) ao jeito dos *rimances* portugueses. Em todos estes poemas é notória a estrutura dialogal, com interferências do quimbundo e de termos angolanizados na língua-padrão portuguesa, o ritmo oralizante e musical, em discurso poético de forte tendência narrativizada.

«Makèzú» e «Sô Santo» corporizam temáticas da vida urbana luandense de feição ainda tradicionalista e algo crioulizante, formas de vida em rápido processo de desagregação e desaparecimento.

[1] Ver José Eduardo Agualusa, «Viriato da Cruz, a solidão do fundador», in *Público* (13-11-1990), Porto, pp. 30-31; João Carneiro, «Viriato da Cruz. Da urgência de (re)ler um poeta angolano maldito», in *Vozes*, vol. LXXIII, 2 (Março de 1979), Petrópolis, pp. 17-26.

[2] «Namoro» e «Mamã negra» saíram na *Mensagem*, n.° 1. Em 1974, no Lobito, saiu uma reedição, com o n.° 25 dos Cadernos Capricórnio e, depois da independência, nova edição, sempre com menos poemas do que os que dele realmente já se conhecem.

[3] Devemos esta informação a José Eduardo Agualusa.

[4] Escrito em Nova Lisboa, Maio de 1952, dado aos prelos in *Sul*, 19 (Maio de 1953), revista dirigida, em Florianópolis, pelo escritor Salim Miguel, ao qual agradecemos as cópias deste e de outros poemas africanos divulgados por si.

O primeiro glosa a substituição dos hábitos de alimentação tradicional (*makèzú*) por outros de extracção alienígena (pão com chouriço, café com pão), implicitamente criticando-se a (sua) assimilação. Além disso, trata-se de um delicioso quadro descritivo de um estrato social e geracional ultrapassado pela adesão dos novos a costumes introduzidos pela colonização mais intensiva.

No segundo, fala-se de uma como que *personagem*, sr. Santo, homem que foi de posses e poderes (proprietário de bairros populares, patrocinador de festas com lautos banquetes, protector de inúmeros afilhados e amantes). No presente da enunciação, o Sô Santo encontra-se em declínio («descendo a calçada/(...) que outrora subia»):

> Dono de musseques e mais musseques...
> Padrinho de moleques e mais moleques...
> Macho de amantes e mais amantes,
> Beça-nganas bonitas
> Que cantam pelas rebitas:
>
> «Muari-ngana Santo
> dim-dom
> ual'o banda ó calaçala
> dim-dom
> chaluto mu muzumbo
> dim-dom...» [1]

Sô Santo representa a figura típica do mulato burguês que, com o intensificar da colonização, já «não tem um tostão». Desde o uso dos hífens dialogais, à reprodução de cantares («coma e arrebenta/e o que sobrar vai no mar»), imitação interjeccional («Hum-hum») e oral («Bom-om di-a sô Saaanto!...»), até à síncope e fusão reguladoras da métrica e do ritmo («Banquetes *pr'a* gentes desconhecidas»; «Kitoto e batuque *pró* povo cá fora») e ao uso das aspas, todos os processos estilístico-discursivos confluem para a cerradíssima textura mostrativa e mimética. Tais processos provocam uma cerrada ilusão de objectiva representação do social através de múltiplos efeitos de real. Para isso convergem também os traços da enunciação («cá fora»), que, apagando a interlocução (aparece uma vez a relação *eu/tu*: «Não me responde, avó Naxa?»), cedem o palco a uma terceira pessoa soberana, numa espécie de *focalização omnisciente*.

O poema termina assim:

> ...Se ele é o símbolo da Raça
> ou vingança de Sandu...

A Raça, com maiúscula, refere-se aos grupos étnicos dos negros e mestiços. É certo que, historicamente, comerciantes brancos saíram arruinados das mudanças cíclicas do comércio (café, cacau, açúcar, borracha, cera, tecidos, etc.), como se pode observar nos melhores romances de Castro Soromenho ou em *Yaka*, de Pepetela. Mas aqui a ruína aconteceu a um *filho do país*, provavelmente mestiço, herdeiro da burguesia oitocentista possidente que decaiu com a chegada de mais colonos e administrativos europeus.

[1] A canção significa o seguinte: o Sr. Santos lá vai pela calçada com um charuto (ou cigarro).

Sandu é sinónimo de Santo em quimbundo e, no poema, o último verso significa que o «Sô Santo» possa ter sido abandonado pela sorte, isto é, desamparado pelo seu anjo protector, geralmente o santo homónimo, que coincidia (e ainda coincide, muitas vezes) com o santo do dia de nascimento da pessoa na vida real. A ironia reside na incerteza do predicador em saber se a decadência de Santo se fica a dever à «própria Raça», negra e/ou mestiça, incapaz de perseverar, de lutar pela manutenção dos privilégios e riquezas, ou apenas aconteceu por acaso do destino, de uma «grande desgraça».

No macrotexto da poesia de Viriato da Cruz, e no co-texto do poema, é pouco provável que se possa interpretar a «Raça» como a branca. No contexto do MNIA e da *Mensagem* (Luanda), Viriato dificilmente escreveria um poema, embora irónico ou satírico, contendo uma figura de um branco que fosse respeitado e saudado em coro.

Estamos em presença de poemas muito sintomáticos da perda de poder da burguesia luandense natural, de muito divertidas peças de representação social e cultural, à maneira do melhor Neo-realismo africano indicando uma crioulização nunca concretizada.

O poema «Mamã negra» inaugura a adesão do poeta à Negritude, não constituindo todavia um exemplar tão virulento quanto «A renúncia impossível – negação» (1949), de Agostinho Neto, ou «Sangue negro» (1949), de Noémia de Sousa, ambos coetâneos (o de Neto apenas publicado postumamente e o de Noémia, como todos os seus, nunca editado em livro). Fica-se com a ideia de que a Negritude, nesse solitário poema, foi acidental, ou melhor, intuitiva, derivada do contexto e da aprendizagem dos renascimentos negros das Américas, por via, entre outros, do «Olá! Negro», do brasileiro Jorge de Lima, e do conhecimento dos poetas negros norte-americanos e insulares (cita Langston Hughes, Jacques Roumain [1] e Nicolás Guillén), visto que inclui uma frase de Corrothers em inglês, múltiplas vezes transcrita com uma gralha («Lord God, what will have we done», em vez de, como deve ser, «Lord God, what evil have we done») [2].

O poema «Namoro» tem uma longa história de feliz recepção em Portugal, a que nunca correspondeu uma merecida compreensão interpretativa, por dificuldades de conhecimento do contexto e do seu sentido mais profundo. Foi cantado e interpretado musicalmente por Sérgio Godinho, grupo Trovante (que, em sua honra, compôs um «Namoro II»), Naná Sousa Dias e Manuela Bravo, e referido em crónicas de Miguel Esteves Cardoso, entre outros. Mesmo assim, é quase impossível os auditores/leitores compreenderem que Viriato, nesse poema (para lá do namoro difícil, conseguido após duras penas, entre um rapaz pequeno-burguês e uma operária), se referia também a uma nova espécie de sociedade que ultrapassasse os condicionalismos dos preconceitos culturais da tradição africana e europeia, num hipotético louvor à crioulização, de que a rumba seria o paradigma.

Sintetizando uma interpretação que fizemos noutro local [3], mas acrescentando-lhe novos elementos, atentemos no seguinte:

[1] Na dedicatória: «À memória do poeta haitiano, Jacques Roumain» (sic), conforme saiu na *Mensagem*, n.º 1. Depois, nas diversas antologias, a dedicatória não aparece, quer por distracção, quer por cautelas em relação à censura, já que Roumain era internacionalmente conhecido como comunista.

[2] Foi numa sessão do Mestrado em Literaturas Brasileira e Africanas (Univ. de Lisboa), no ano lectivo de 1982-83, dirigida por Manuel Ferreira, que, pela primeira vez, ouvimos (Fernando J. B. Martinho) chamar a atenção para o erro.

[3] Ver Pires Laranjeira, «O poema 'Namoro', de Viriato da Cruz», in *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985, pp. 139-142.

– na primeira estrofe, pode interpretar-se a recusa que a rapariga faz da carta como a recusa dos ademanes burgueses do papel perfumado (embora de uso na época, mostrava um requinte exagerado para uma provável operária) e da letra bonita, além da recusa de ele realçar-lhe apenas o corpo (num sentimento de pudor ou de crítica à concupiscência) e, finalmente, a recusa em ser comparada exclusivamente a imagens estereotipadas da angolana que se parece com apetitosos frutos da terra; nesse caso, Viriato estaria implicitamente a criticar os estereótipos e imagens exóticas sempre presentes na história da poesia angolana e colonial; pode interpretar-se ainda a negaça dela (enquanto analfabeta, iletrada) como recusa de uma carta como meio de contacto de alguém que não consegue avaliar as circunstâncias (ele sendo pequeno-burguês, alfabetizado; ela, operária);

– sucessivamente, as negaças da rapariga de todas as formas de abordagem significam que recusa tanto os expedientes directos, mas diferidos (a carta; o cartão que um amigo tipografa, afinal outro indício de requinte), ou de contacto (quando ele lhe afaga as mãos, todavia com ofertas e palavras bonitas, tentando conquistá-la, talvez *comprá-la*), como recusa os expedientes indirectos, desde os de intermediários pessoais até aos das manigâncias religiosas ocidentais ou tradicionalmente africanas;

– quando ele se transforma num ser mais semelhante a ela ou à sua condição social (sujo, descalço e barbado), isto é, quando como que se proletariza, tudo começa a melhorar;

– é num ambiente festivo, colectivo, de música e dança, sem palavras (sem escrita, sintoma de avanço técnico e intelectual), mudos (contra o domínio da palavra ocidentalizada, burguesa, colonial), que ela aceita dançar, lhe sorri e aceita o beijo que ele pede (o texto é omisso sobre se o pediu falando ou com um simples gesto, trejeito ou desejo no olhar), desse modo aceitando o namoro até aí tão difícil, quase um amor impossível;

– a escolha e aceitação por ambos do momento da rumba para a dança pode ler-se como uma opção excludente da música tradicional angolana (africana) e da música europeia (como já se tinham excluído as santas católicas e a «quimbanda de fama», ou seja, a feiticeira e *médica* tradicional); tratando-se de uma música latino-americana, cubana de ascendência negra, significará uma opção prometeica por um futuro mestiço, anti-burguês, podendo, em última análise do sentido, simbolizar o desejo de um futuro para Angola de cariz multirracial, crioulo, ao modo cubano ou talvez cabo-verdiano.

Os poemas de Viriato tiveram sempre uma recepção extraordinária, que ultrapassa a fatalidade da sua irrisória escassez. São peças inquestionáveis dos fundamentos literários da nacionalidade, aprendidas pelo povo angolano, às vezes como textos anónimos, tão forte é o seu poder oral e evocativo, e não há antologia que os possa ignorar.

7.2 António Jacinto: poesia e sobre/vivência

António Jacinto foi um dos obreiros da «geração da *Mensagem*» (1951-52) e, nessa circunstância, animador político e intelectual dos jovens da capital.

Publicou ***Poemas* (1961, CEI)**,*Vôvô Bartolomeu* (1979), *Poemas* (1982, ed. acrescentada), *Em Kiluanje do Golungo* (1984) ***Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (s. d.-1985)**, *Prometeu* (1987), e *Fábulas de sanji* (1988). Ganhou o Prémio Noma (japonês), pelo livro de poemas escritos no Tarrafal, o Prémio Nacional de Literatura de Angola e o Prémio Lotus (da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos).

António Jacinto nasceu em 28 de Setembro de 1924, em Luanda, e morreu em 23 de Junho de 1991, em Lisboa. Usou também o pseudónimo de Orlando Távora, para assinar alguns contos. Fez o curso do liceu em Luanda e trabalhou como empregado de escritório. Foi fundador, com Viriato da Cruz, do muitíssimo efémero Partido Comunista Angolano (logo dissolvido no movimento nacionalista que ajudaram a formar). Esteve preso, por actividades políticas anti-coloniais, de 1962 a 1972, a maior parte do tempo no Tarrafal. Não contando com os anos de prisão fora do seu país, viveu praticamente toda a vida em Luanda. Ainda antes da independência de Angola, dirigiu o Centro de Instrução Revolucionária do MPLA. Depois, foi Ministro da Cultura (1975-78) e membro do Comité Central do MPLA.

Como o próprio autor admitiu, num depoimento de 1981, nunca escreveu para fazer carreira das letras, mas por imperiosa necessidade vital (cultural, afectiva, política). Pretendeu, por isso, que a «representação da realidade angolana se faz num corte vertical com a literatura colonial». Escreveu Manuel Ferreira, na introdução ao seu conto inicial, que este era «uma espécie de apólogo, de fábula didáctica, apontando para o realismo socialista», característica que perdurou na sua criação literária e que ele transpôs para a própria vida de militante da libertação nacional.

Formado na estética neo-realista, a sua poesia da fase *heróica*, escrita aquando do incremento grupal das literaturas angolana e africana (na viragem da década de 40), individualiza-se em poemas que permanecem como ícones sintomáticos e imprescindíveis dessa época: «**Carta dum contratado**», «**Poema da alienação**», «**Monangamba**» e «**Castigo pró comboio malandro**». Neles se acham os temas da dialéctica marxista e do Neo-realismo: alienação, analfabetismo, contrato, exploração e revolta. Noutro grupo de poemas (de que faz parte o também muito conhecido «**Grande desafio**»), são visíveis a temática e o estilo comuns aos poetas ligados a Benguela (Aires de Almeida Santos, Alda Lara, Ernesto Lara Filho), privilegiando quadros idílicos da infância, dos quintalões aprazíveis, das mulatas sensuais (tópico retomado, desde sempre, por poetas oitocentistas ou coloniais), da natureza avassaladora e pródiga.

«Carta dum contratado» e «Poema da alienação» representam como que a pedra de toque da poesia de António Jacinto dos finais dos anos 40 e começos de 50, nestes exemplos, como noutros, percutida fortemente pelo Neo-realismo.

No primeiro, o tema do analfabetismo, em que o predicador gostaria de escrever uma carta à amada, mas não o pode fazer porque não sabe escrever e, ainda que soubesse, ela não aprendeu a ler. A fluência do discurso, sem síncopes, com ritmo forte, com simplicidade vocabular e frásica, serve os intentos de se tornar directo e compreensível por qualquer tipo de leitor, «num modelo que caldeia a clássica balada com a denúncia e o protesto social, expediente utilizado com excelentes resultados por brasileiros como Jorge de Lima ou Raul Bopp»[1].

[1] David Mestre, «António Jacinto: simplicidade e profecia», in *Nem tudo é poesia*, 2ª ed., rev. e aum., Luanda, UEA, 1989, p. 28.

No segundo, estruturado em quadros, o velho tema do conceito marxista da alienação dos trabalhadores. Em cada quadro, figuras tipicizadas são sucessivamente referidas: a vendedeira de fruta, a peixeira, o ardina, o cauteleiro, a lavadeira, a prostituta, o criado, o contratado, o estivador, o trabalhador compelido, actuando nos seus locais de trabalho ou onde são reprimidos (na praça, na cozinha, na oficina, na taberna, na cadeia). Neste texto, a oralidade é conseguida de modo diverso do anterior, pela inclusão de nove pregões, cantilenas, gritos, portanto, através de um intenso efeito de *real transcrito*, que as aspas reforçam. Onomatopaico, visualmente composto como um fresco de recorte variado, começa e acaba com o filosofar sobre o Gesto e o Ser, o querer e o saber. Contra o fatalismo, termina com os celebrados e sempre citados versos:

> o meu poema sou eu-branco
> montado em mim-preto
> a cavalgar pela vida

Versos dramáticos, exemplares e supremos na arte de encenar a imagem do negro com o branco às costas, símbolo do domínio colonial. Vívida exposição da angústia existencial de um sujeito dividido entre o ser branco na pele e na condição social e o assumir a solidariedade com o negro real e o *negro* que existe em cada oprimido e humilhado.

António Jacinto publicou os poemas escritos na prisão em *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (s. d. –1985), o qual, a par de uma mais vincada concreção e da adopção do sarcasmo e do vitupério contra o colonialismo, procura sugerir o clima concentracionário do campo prisional ironicamente localizado em Chão Bom.

Em *Vôvô Bartolomeu* (conto escrito em 1946) e, depois, em *Prometeu*, para além das narrativas homónimas, incluiu naquele os poemas «Era uma vez...» (escrito em 1953, refere a personagem do conto) e «Outra vez vôvô Bartolomeu» (s. d.), e neste, «Um canto moço, ousado e forte» (de 1950, dedicado a Agostinho Neto), «Prometeu (canto interior de uma noite fantástica)» (de 31-7-1952) e «Ainda Prometeu (Musseque Prenda)» (de 11-7-1961). As *Fábulas de sanji* foram escritas entre 1968 e 1972 e apenas uma nos anos 80 (são oito histórias curtas, mais três textos poemáticos).

Tal como na leitura do livro *Nas barbas do bando* (1985), de David Mestre, também em *Prometeu* se pode detectar um fio de leitura, uma isotopia, que, subtensa ao texto, mergulha no reencontro com o primordial prometeísmo dos

anos 40-50, como que simbolicamente recuperando um fogo e uma inocência (também política?) dados como perdidos:

> Sereno, mas resoluto
> aqui estou – Eu mesmo – gritando desvairado
> que há um fim por que luto
> e me impede de passar ao outro lado.
>
> Ante esta passagem de nível
> nada de fáceis transposições
> Do lado de cá – pareça embora incrível –
> é que me meço: princípio e fim das multidões

Este trecho do poema «Prometeu (canto interior de uma noite fantástica)», datado de 1952, republicado num livrinho, com outros, parcos textos, pode desencadear uma nova leitura para antigos referentes ou, então, uma releitura de referentes que regressam, num eterno retorno indizível por outras palavras. Biograficamente, sabemos como António Jacinto se aproximou, com elevado interesse, nos últimos anos da sua vida, de poetas mais novos, como David Mestre, parecendo neles encontrar uma cumplicidade e uma admiração, quase um *conluio* inesperado.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de leitura obrigatória

Os principais poemas de Viriato da Cruz e António Jacinto encontram-se em: Manuel Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976, pp. 128-142 e 162--174; Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 35-56; Viriato da Cruz, *Poemas*, Lisboa, CEI, 1960 (contém apenas seis poemas); António Jacinto, *Poemas*, Porto, Limiar, 1982 (edição revista pelo autor).

2. Leituras complementares

CARNEIRO, João, «Viriato da Cruz. Da urgência de (re)ler um poeta angolano maldito», in *Vozes*, vol. LXXIII, 2 (Março de 1979), Petrópolis, pp. 17-26.

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária*, vol.1, Lisboa, Ed. 70, 1981, pp. 79-108.

LABAN, Michel, *Angola, encontro com escritores*, vol.1, Porto, Fund. Eng.° António de Almeida, 1991, pp. 133-179.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 338-346.

MESTRE, David, «António Jacinto: simplicidade e profecia», in *Nem tudo é poesia*, 2.ª ed., Luanda, UEA, 1989, pp. 27-30.

8. Agostinho Neto: impossível renúncia à Negritude

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade lectiva, o aluno deve estar apto a:

- Salientar a importância da vida e da obra de Neto nas literaturas africanas;
- Reconhecer as fases da obra netiana;
- Recortar os empréstimos do Neo-realismo e sobretudo da Negritude;
- Destacar os pontos principais de um grupo de poemas essenciais para a compreensão da sua poética;
- Analisar «A renúncia impossível – negação», o mais césairiano dos poemas da Negritude de língua portuguesa.

8.1 Vida e obra de Agostinho Neto

Agostinho Neto, filho de um pastor evangélico, era natural da aldeia de Kaxikane, região de Icolo e Bengo, não muito longe de Luanda, pertencente à região do quimbundo, língua materna do poeta. Aí nasceu, em 17 de Setembro de 1922, falecendo em Moscovo, em 26 de Setembro de 1979. Entrou para a Faculdade de Medicina de Coimbra, em 1947, mudando-se, em 1950, para a de Lisboa. Viria a casar com a companheira de estudos e de militância política, Maria Eugénia Neto, natural de Montalegre, em Trás-os-Montes.

Desde muito cedo ligado à luta anti-colonial, Neto passou pelas cadeias do Aljube, Luanda, Porto, Peniche e Cabo Verde, tendo sido movida uma campanha internacional, que agrupou a Amnistia Internacional e numerosos intelectuais e escritores de renome mundial, para a sua libertação, no início dos anos 60, o que veio a acontecer.

Desde 1959, líder do MPLA, por vezes contestado antes e depois da independência (por Viriato da Cruz e outros coetâneos, pela Revolta Activa e Revolta de Leste ou pelos apoiantes de Nito Alves), é o fundador da Nação e tem um lugar reservado no panteão da poesia nacional e continental, como se, por analogia com Portugal, representasse o duplo papel do D. Afonso Henriques e do D. Dinis angolanos.

A obra de Agostinho Neto, escrita ao sabor de circunstâncias sempre adversas, tal como a de muitos outros africanos, foi-se publicando dispersivamente ao longo de um largo tempo. Indicam-se aqui os conjuntos de poemas (folheto, plaqueta, livros) que fizeram história e que, hoje, são marcos da divulgação da obra: *Quatro poemas de Agostinho Neto*, Póvoa de Varzim, Cadernos de Poesia/Org. de Augusto Ferreira, 1957; *Poemas*, Lisboa, CEI, 1961; *Con occhi ascintti*, Milão, Saggiatore, 1963 (edição bilingue); *Sagrada esperança*, Lisboa, Sá da Costa, 1974; *A remíncia impossível*, Luanda, INALD, 1982.

8.2 *Sagrada esperança* [1]

8.2.1 *As fases poéticas netianas*

Sagrada esperança constitui como que o texto poético épico da angolanidade. Podemos compará-lo, no caso angolano, com as devidas distâncias temporais, espaciais e culturais, ao caso português de *Os lusíadas*. Nele se encontram os temas da alienação social, cultural e política, da exploração económica, da repressão policial e política, da miséria e do analfabetismo, da prostituição e do alcoolismo, do trabalho e da solidariedade, do amor e da esperança, do exílio e da nostalgia, da revolta, prometeísmo e revolução. *Sagrada esperança* pode ser lido como um fresco ou uma saga exortativa do povo angolano à conquista da sua identidade e independência.

Os poemas de *Sagrada esperança*, escritos aproximadamente entre o ano de 1945 e o de 1960, podem dividir-se em três fases não cronologicamente estanques, correspondentes a temas, estilos e imagens diferenciados.

[1] A edição utilizada é a 11.ª (1987), da Sá da Costa (Lisboa), mais completa, que inclui correcções ou modificações importantes, como a da ordenação dos textos ou dos títulos dos poemas «Sombras» e «Desfile de sombras», que apareciam trocados em edições anteriores.

– De 1945 a 1948-50, a fase do Neo-realismo, caracterizada pelos textos geralmente mais curtos (excepção para «Sábado nos musseques»), que têm os bairros populares de Luanda, o mato e lavras circundantes por palco, com figuras de colonizados traçadas com esquissos rápidos de personagens narrativas, prefigurando situações de alienação, exploração ou tensão/repressão, em linguagem contida, descritiva, geralmente de serenidade e constatação.

  Correspondendo principalmente ao Neo-realismo e a uma combinação deste com o negrismo e a *Negritude intuitiva*, agrupa os primeiros 16 poemas do livro, de «Adeus à hora da largada» até «Contratados», situando-se alguns deles numa zona de ambiguidade entre o realismo social (Neo-realismo) e a Negritude, como «Partida para o contrato» ou «Caminho do mato».

  Poemas em que se verifica a lição do Neo-realismo, alguns não isentos de Negritude: «Partida para o contrato», «Sábado nos musseques», «Caminho do mato», «Comboio africano», «Quitandeira», «Meia-noite na quitanda», «Contratados» e, entre outros, «Civilização ocidental»[1].

– De 1949 a 1955, a fase da Negritude, do negro genérico, negro de todo o mundo, mas também africano e angolano, sem demasiados pormenores regionais, em que aparecem algumas excepções («Não me peças sorrisos», «Um aniversário», «Kinaxixi», «Mussunda amigo», «Massacre de S. Tomé», «Um bouquet de rosas para ti»), uns ainda tocados pelo Neo-realismo, outros mais intimamente líricos e outros ainda versando sobre temas como o massacre e a solidariedade africana. Do texto «Confiança» até «O verde das palmeiras da minha mocidade», o livro de Neto engloba 21 poemas. Curiosamente, é nesta parte que aparecem os três poemas da Negritude («As terras sentidas», «Criar» e «Fogo e ritmo») que estavam localizados muito longe, já na terceira e última parte, nas edições anteriores da obra.

– De 1956 a 1960, uma fase do *combate*, do apelo à libertação nacional, formada por 14 poemas (treze escritos entre 1956 e 1960), contém ainda um poema de 1955 («Um bouquet de rosas para ti»), mas cuja temática da prisão tem que ver com todos os outros (menos um: «O choro de África», da Negritude, não datado, que apenas o alinhamento sequencial leva a presumir que pertence a essa época), escritos nas prisões do regime fascista português (Caxias, Aljube de Lisboa, PIDE do Porto e de Luanda e Ponta do Sol, em Cabo Verde). Estes poemas, com a excepção apontada, referem-se genericamente à libertação nacional, os primeiros seis de atmosfera prisional (mais os dois últimos da segunda parte) e os últimos sete sobre o tema da independência, não apresentando quaisquer marcas da Negritude.

A convivência da lição do Neo-realismo e da *Négritude* num mesmo texto não nos deve surpreender, na medida em que ambos os movimentos assentavam ideologicamente nos mesmos princípios prometeicos da busca de uma sociedade sem repressão e do estar de acordo com o fim dos regimes de exploração do homem pelo homem, para a edificação de um Homem Novo, através do marxismo – no caso do Neo-realismo e também da *Négritude* agressiva (césairiana) – e do humanismo cristão, no caso da *Négritude* serena (senghoriana). Em

[1] Podiam enumerar-se outros, alguns menos flagrantes ou subsumindo também a Negritude: «Adeus à hora da largada», «Para além da poesia», «Desfile de sombras», «Crueldade».

síntese, podemos dizer que, nos poetas africanos de língua portuguesa, a Negritude assenta sobre o fundo do Neo-realismo que a precede ou que a acompanha a par e passo. O Neo-realismo convém à **descrição** de ambientes opressivos e miseráveis, com **figuras-*personagens*** emblemáticas (prostituta, contratado, carregador, vendedeira, estivador, etc.), ao uso de temas universais de **denúncia** (exploração, prostituição, alienação, dominação, revolta, esperança, etc.), numa linguagem **expositiva**, realista, descritiva, substantiva. A Negritude acrescenta-lhe a assunção do protagonismo e a exaltação da **raça** e da **cor** negras, a **recusa** da civilização e da superioridade ocidentais, a revalorização da **história** e da **cultura pré-coloniais**, a fusão mística com a **natureza**, a **oralidade** e **prosaísmo** do discurso, a aquisição de paradigmas e **símbolos negros**, etc. No entanto, expansividade, apologismo e simbologia da Negritude, isto é, a revalorização ou apologia desenfreada do negro casam mal com a contenção e o classismo (a atinência classista ao proletariado) do Neo-realismo. A Negritude opta pelo Negro geral e universal, enquanto o Neo-realismo, não sendo branco nem negro, prefere a visão exclusivista do explorado proletário, mesmo que, por vezes, eleja o pequeno burguês ou o burguês como figura principal.

8.2.2 *A ênfase da Negritude*

Sagrada esperança é um livro em que se observa uma certa ordenação cronológica e temática. O primeiro poema, «Adeus à hora da largada», sobre a partida do predicador, contém justamente um verso paradigmático do prometeísmo – e mesmo do profetismo – que o título do livro já indiciava:

> sou aquele por quem se espera

Depois, no final do livro, há três poemas sobre a esperança de um regresso triunfante ao país natal, que redimiria o povo angolano e o colocaria na justa dimensão de povo com o destino nas suas mãos, livre já do colonialismo: «Havemos de voltar», «Desterro» e «A voz igual». O primeiro expressa ainda o desejo do regresso de um predicador no exílio da terra e da pátria. O segundo reforça a sensação de «desterro», escrito que foi no desterro político de Cabo Verde a que o autor fora condenado. O derradeiro poema do livro antecipa visionariamente a chegada à terra natal, a consecussão de uma vida melhor para o povo angolano, o reencontro com a angolanidade sonhada, a inclusão do país no concerto das nações africanas e mundiais, livre da alienação colonial e do cerceamento das aspirações.

Na poesia de Agostinho Neto, como na dos poetas africanos em geral, é notória a referência concreta a elementos da realidade geográfica[1], histórica e cultural, a demarcação de um espaço físico, a criação de uma cosmovisão e de um imaginário africanos, a recusa da subjectividade, da abstracção e do intimismo. Essa é a via da sua aproximação ao modo narrativo (da tradição ancestral ou da ocidental), numa luta desesperada contra a tradição do lirismo português e ibérico, em busca da fundação do discurso de uma nova nacionalidade literária na língua portuguesa.

[1] Realidade de nível local (p. ex., Luanda, Sambizanga), regional (Huambo), nacional (Angola; Congo), continental (África) ou universal (enumeração diversificada: Harlem, Amazónia, Níger, Londres).

Exemplifiquemos esse desejo de concreticidade, de referência ao negro africano e de todo o mundo, através de poemas típicos da **Negritude** de Neto.

Notemos que «Aspiração» e «Criar» se referem ao negro de todo o mundo, porque, no primeiro, o negro aludido é o do Congo (rio e colónia), da Geórgia (EUA), do Amazonas (rio), **geografias** emblemáticas da África e das Américas, respectivamente, de e para onde foram levados escravos, e, no segundo, não havendo identificação precisa de lugares, o também inidentificado alocutário do discurso (o predicatário poético) possibilita-nos uma identificação com a totalidade dos negros, com o negro de todo o mundo.

Acresce que, no caso destes dois poemas, o facto de terem sido publicados no Caderno de 1953, organizado por Mário de Andrade e Francisco José Tenreiro, num primeiro esboço antológico da Negritude, lhes acrescenta uma certa precisão quanto ao predicatário, desse modo claramente circunscrito à figura do negro, o que não se verificaria, pelo menos com tamanha intensidade, se o contexto fosse o de uma publicação descomprometida com o mundo negro. Por outro lado, o sentido de «Criar» não é separável (não é possível desenquadrá-lo) da estratégia estética do Neo-realismo.

O predicador tem a vontade de, na adversidade, poder aspirar à consciencialização do povo negro, colonizado (o dos subúrbios, dos «recantos escuros» e do lado de «lá das linhas» de segregação), este apresentado progressivamente, em «Aspiração», na sua totalidade universal, através de sinédoques corporais (braços, olhos, dorso, coração, alma) e espaciais (Congo, Geórgia, sanzalas, casas, etc.). A consciencialização passa pelo assumir da cultura do negro, cultura musical, rítmica, do batuque e do jazz, simbolizada pelos instrumentos tradicionais e modernos: quissange, marimba, viola, saxofone. Em «Criar», seguindo um idêntico processo sinedóquico e enumerativo, o predicador exorta à criação de condições para o exercício da justiça e da liberdade, contra a realidade da dominação e repressão. Em ambos os poemas, típicos de um primeiro estádio de desenvolvimento da poesia do autor, a anáfora obsessivamente rítmica (sobretudo dos lexemas «ainda» e «criar») sugere uma homologia com o ritmo sincopado e catártico do batuque.

Noutros três poemas – «À reconquista», «Sangrantes e germinantes» e «Na pele do tambor» –, o negro não é tão genérico quanto o dos poemas anteriormente citados. Nestes, trata-se do negro africano, no primeiro dos textos, referido ao Zaire e Maiombe, podendo os topónimos funcionar como paradigmas do **espaço africano total**, e, nos outros dois, à África em geral, devido à sua explicitação nominal ou às alusões culturais genéricas. Em «Na pele do tambor», a **África tradicional** tem o protagonismo, enquanto que, em «À reconquista», a redescoberta dos usos e costumes ancestrais, a que o predicador incita o predicatário, assume um carácter de consciencialização, confirmado pelo incentivo ao conhecimento da **África real** por parte dos próprios africanos que a desconhecem, numa nítida alusão aos que se alienaram na estr(e)ita assimilação aos padrões de vida ocidental, aburguesados, tendendo a esquecer as suas origens e a **vida popular** do seu continente [1].

[1] Sobre «À reconquista», consultar Pires Laranjeira, «As categorias predicáticas da poesia», in *Discursos*, 2 (Outubro de 1992), Coimbra, Universidade Aberta, pp. 129-136.

Em «Sangrantes e germinantes», logo a partir do título se estabelece a constatação do sofrimento dos povos africanos. Depois, sobre o elogio extenso e apaixonado da natureza, a verificação do espaço africano, sua exaltação como *tellus mater*, com a repetição (nove vezes, tantas quantas em «À reconquista») do nome próprio do continente, além de nomes simbólicos como Zaire (rio poderosamente emblemático) e Maiombe (densa floresta do norte de Angola). Toda a adjectivação centrada nas virtudes humanas e sociais geralmente atribuídas ao mundo branco é aqui atributo da comunidade negra, a que o predicador confere uma radical fé num futuro melhor.

No «Poema», há uma referência muito marcada ao continentalismo e ao exílio/ /diáspora, enquanto que, em «O verde das palmeiras da minha mocidade», a par da África, é convocada a Angola tradicional, comparecendo também a diáspora, assim englobando simbolicamente o negro de todo o mundo.

Vejamos quais os textos de marcas **inequivocamente negritudinistas**, pela ordem em que aparecem no livro *Sagrada esperança*: «Aspiração» (1948), «Saudação» (1950), «Consciencialização» (Agosto de 1951), «Pausa» (1951), «O caminho das estrelas» (1953), «À reconquista» (1953), «Sangrantes e germinantes» (1953), «Na pele do tambor» (1953), «As terras sentidas» (cerca de 1953), «Bamako» (1954), «Criar» (publicado em 1953), «Fogo e ritmo» (1954/55?), «Mãos esculturais» (1954/55?), «Poema» (25-2-1955), «O verde das palmeiras da minha mocidade» (26-2-1955) e «O choro de África» (alinhado entre poemas de 1960).

Existem ainda outros poemas percutidos pelo movimento da Negritude, datados dos anos fulcrais do início da divulgação da *Négritude* francófona em Portugal, e, por isso, menos inequívocos e exuberantes: «Velho negro (1948), «Para além da poesia» (publicado em 4-3-1950), «Noite» (s. d.), «Sombras» (cerca de 1948), «Confiança» (1949) e «Voz do sangue» (1948).

Finalmente, no livro *A renúncia impossível – inéditos* (1982), há três poemas, o primeiro dos quais, aqui referido, constitui um inestimável documento para a história da Negritude, como iremos ver mais adiante: «A renúncia impossível – negação» (1949), «Antigamente era...» (10-9-1951) e «A tua mão poeta» (s. d.).

Temos, pois, um *corpus fundamental* de 25 textos da Negritude, podendo considerar-se outros.

8.3 A impossível renúncia do ser negro

O texto mais longo, violento e anti-branco de Agostinho Neto é «A renúncia impossível – negação», uma peça fundamental para a compreensão do ponto de vista negro naquela época. Sobre ele, escreveu-se: «de uma ironia profundamente magoada e trágica, este poema constitui, junto com o poema 'Abaixo a barbárie, viva a civilização', de João-Maria Vilanova, o maior libelo acusatório contra as práticas colonialistas e a boa consciência das metrópoles espoliadoras»[1]. Trata-se, aliás, de um dos mais virulentos textos estéticos de língua

[1] Cf. Pires Laranjeira, «A impossível renúncia de Agostinho Neto», in *Jornal de Notícias* (3-4-1984), Porto, p. 26.

portuguesa neste século. Podemos agrupá-lo justamente, por isso, com outros seus similares, como a «Ode triunfal» (Álvaro de Campos), «A cena do ódio» (Almada Negreiros), «A invenção do amor» (Daniel Filipe), «Poema sujo» (Ferreira Gullar) ou «F.M.I.» (José Mário Branco).

De **três partes** se compõe o discurso desse poema.

- **Introdução** (do início até «Não sou Nunca fui/Renuncio-me/Atingi o Zero»). A «Introdução», sendo filosofante, no sentido de que o predicador filosofa através de imagens e desejos, apresenta um tom sério, não irónico, ao contrário do sarcasmo do restante discurso. O **atingir o Zero** significa que o predicador (o negro; o colonizado) foi *anulado* ao longo da História.

- O **Desenvolvimento** engloba, **sucessivamente**, uma generalização exemplificativa da vida dos outros; descrição do trabalho escravo, forçado e assalariado, do regime de exploração económica e social; racismo/segregação; superioridade e apropriação de bens; elementos de cultura africana/cultura europeia; descoberta e ocupação de África; religião; política; rogação de pragas e impropérios vários; egoísmo, hipocrisia e mentira; trabalho negro; atributos negros; opressão, humilhação.

- A **Peroração** implica a assunção do Nada, da Negação da existência e do mundo, desse modo negando o mundo do Outro, do Branco, anulando a sua eficácia, segundo uma perspectiva schopenhaueriana [1].

[1] Cf. Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, Porto, Rés, s. d., pp. 375 e 542-543.

O poema tem um estilo e uma forma césairianos: poema longo, virulento, recusando a civilização ocidental no seu conjunto. Assim, englobando o fascismo e a democracia, os capitalistas e o «povo miúdo», o poema parece não deixar espaço para a solidariedade de, por exemplo, neo-realistas e políticos da oposição portuguesa da época. Se bem que irónico, o texto ataca **todos** os brancos e seus costumes, notadamente os que ferem ou oprimem os negros e suas convicções e ânsias de liberdade e justiça.

A violência e a impiedade do poema para com o **branco** terá levado o autor a mantê-lo inédito. Por outro lado, não poderia ser publicado em Portugal, devido à censura, e, mesmo se publicado no estrangeiro, acarretaria por certo ainda mais prejuízos para Neto, que, na década de 50, passou várias vezes pelas prisões do regime chefiado por Salazar. Por outro lado, sendo muito extenso, de verso longo, com muitas páginas, não se coadunava com a medida dos poemas de *Sagrada esperança*, pelo que ficou em *stand by*, talvez à espera de ser incluído num outro conjunto, sem que isso se concretizasse, a não ser postumamente.

Sendo, portanto, um poema que não tem contemplações para com os brancos, visados globalmente, insere-se no movimento da Negritude, constituindo o seu exemplo mais objurgatório, frontal, extenso – enfim, verdadeiramente afrontador dos mitos coloniais/brancos.

Escrito em 1949, em Coimbra [2], e embora permanecendo inédito até 1982, tem de considerar-se, pela sua importância documental (contexto, extensão,

[2] Neto era estudante na Faculdade de Medicina de Coimbra. Não sabemos até que ponto o doutoramento *honoris causa*, nesse ano, do generalíssimo Franco, líder fascista, triunfador na Guerra Civil espanhola, terá contribuído para a raiva anti-branca que o poema manifesta.

sintomatologia anti-colonial, enunciação), o protótipo da Negritude de língua portuguesa.

Em conclusão, o argumento (ou tese) para que aponta o sentido de «A renúncia impossível – negação» é o seguinte:

- O mundo, a vida e o comportamento do branco, do europeu e do cristão estariam legitimados (absolvidos de culpa, crime e pecado) se o negro, o africano e o pagão não existissem. Mas é a sua existência que torna a existência dos outros ignominiosa ou, pelo menos, culposa, devido ao abstencionismo ou à hipocrisia.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos literários de leitura obrigatória

NETO, Agostinho Neto, *Sagrada esperança*, 11.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1987 [1].

NETO, Agostinho, «A renúncia impossível – negação», in *A renúncia impossível – poemas inéditos*, Luanda, INALD, 1982, pp. 81-96 [2].

[1] Esta edição tem uma pormenorizada bibliografia activa e passiva da responsabilidade de Manuel Ferreira.

[2] Há edição portuguesa, da IN-CM, com introdução de Manuel Ferreira.

2. Leituras complementares

ÁFRICA, 7 (Jan.-Março de 1980), Lisboa, África Ed., pp. 131-256 (homenagem ao poeta).

JUNIOR, Benjamin Abdala *et al.*, *A voz igual. Ensaios sobre Agostinho Neto*, Porto, Fund. Eng. António de Almeida, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B., «Agostinho Neto, poeta», in *Cadernos do Terceiro Mundo*, 39 (Dezembro de 1981), Lisboa, pp. 91-98.

9. *Cultura* [1] e Imbondeiro

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade lectiva, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer sinteticamente o que representou a *Cultura* (II) em Angola;
- Saber os dilectos representantes da nova geração;
- Analisar a posição teórica e a concepção estética;
- Conhecer exemplificações poemáticas;
- Expor o contexto social e político em Sá da Bandeira;
- Tomar consciência do envolvimento cultural de Imbondeiro na cidade;
- Conhecer a orientação ideo-estética das Edições Imbondeiro;
- Formar uma ideia precisa sobre o alcance das publicações;
- Enquadrar a polémica com a CEI;
- Contactar com a obra de (re)nascimento cultural de Sá da Bandeira, da responsabilidade de Leonel Cosme.

[1] Para mais pormenores, ver Manuel Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976, pp. 175-258; G. Moser & M. Ferreira, *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa IN-CM, 1983, pp. 301-302; Antero Abreu, in Michel Laban, *Angola – encontro com escritores*, vol. 1, Porto, Fund. Eng. António de Almeida, 1991, pp. 256-260; Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária* vol. 1, Lisboa, Ed. 70, 1981, pp. 84-91.

9.1 *Cultura*, na continuidade de *Mensagem*

O movimento angolano em torno da ***Cultura*** (**II** série) foi o herdeiro directo da geração da *Mensagem*. Publicou o jornal, em Luanda, entre **1957 e 1960**, tendo saído 12 números [1].

No «Editorial» do n.° 1 (de Novembro de 1957), procurando não repetir os explícitos da *Mensagem*, que terão contribuído para a sua proibição, afirmava-se:

- «os problemas continuaram a sua marcha inexorável e os homens continuam presentes, portadores, já agora, de novas necessidades, novos anseios e novas coragens. Também maiores em número, consequentemente, em qualidade. Mais conscientes, mais aptos e mais responsáveis. Características que se foram afirmando, mercê da agudização de certos problemas, cujo processo vem lá de trás. Jornal *Cultura* aparece, portanto, como consequência e correspondendo a uma necessidade actual de debate de ideias, de estímulo à crítica e onde o modo de pensar de cada um, estando presentes, possam criar um intenso e verdadeiro plano cultural de que Angola tanto necessita. Não nos cabe esboçar um plano. Cumpre-nos, isso sim, propiciar, como homens honestos e conscientes, fazendo parte de um mesmo aglomerado, os meios pelos quais hão-de tomar forma, ganhar relevo e conteúdo, as expressões de todos aqueles que são efectivamente capazes de escrever verso ou conto, de estudar ou analisar, de criticar ou equacionar, os diferentes problemas de toda a ordem que se põem em Angola»;
- «múltiplos e complexos são os problemas culturais em Angola. Problemas que, tendo como base questões económicas e sociais, se ligam aos mais variados problemas da vida e dela são resultantes. Pode dizer-se que, enquanto estes problemas não forem resolvidos, toda a acção cultural há-de pecar por defeito. Será apenas, quando muito, privilégio de uns tantos, e isso é negar desde logo o carácter fundamental e primordial de uma autêntica cultura: obra de todo um povo»;
- «a todos aqueles que, vivendo em Angola, têm certamente uma palavra a dizer sobre a realidade angolana tomada nos seus mais variados aspectos».

Em suma, a *Cultura* (II) apresentava-se como um jornal cultural voltado para a angolanidade, entendida num sentido mais amplo do que a da *Mensagem*, na medida em que, de facto, mostrava abertura aos vários quadrantes da sociedade angolana empenhados na desalienação, na instrução e na produção de uma cultura viva, baseada na tradição africana, sem descurar os contributos internacionais, como se vê pelas variadas colaborações.

Numa resposta ao inquérito que o jornal promoveu sobre a actividade cultural em Angola, pode ler-se: «as actividades educativas ou artísticas – uma lição, um concerto, uma conferência, um livro de poemas ou uma pintura mural –, ainda

[1] A revista estava ligada à Sociedade Cultural Angolana, gerida predominantemente por um grupo de brancos conotados com o PCP, mas não exclusivamente: Tito de Morais, por exemplo, era socialista, mas havia o Eng. Calazans Duarte, comunista, e o prédio pertencia a Eugénio Ferreira, advogado, que tinha o gabinete, potanto, ao lado da sede. Consideram-se apenas os 12 números normais, uma vez que os três últimos sairiam somente para garantir os direitos sobre o título da revista. Existiu uma série anterior (1945-1951), com uma orientação cultural bastante distinta (já que a Sociedade era de «carácter académico», como disse A. Abreu no depoimento a Laban), mas em que os angolanos, desde Maurício de Almeida Gomes a Mário António ou Agostinho Neto, já colaboravam, este último publicando aí, por exemplo, o poema «Certeza».

que tecnicamente perfeitas, mas que desconheçam a profunda realidade africana de Angola (integrada, embora, no conjunto dos problemas que interessam a unidade territorial portuguesa) –, estão efectivamente afastados do conteúdo dinâmico da palavra cultura» (sic) (in n.° 1, p. 9). Por um lado, repare-se na tónica posta na componente negra da cultura, que o artigo sobre a arte negra, de Henrique Abranches, logo no n.° 2, mais não fazia do que confirmar; por outro, a referência à «unidade territorial portuguesa», assim se demonstrando que o jornal não fazia censura às respostas que chegavam. Henrique Abranches, respondendo ao inquérito, no n.° 2/3 (Jan.-Março de 1958), dizia que, na Huíla, onde habitava, mais precisamente em Sá da Bandeira, o panorama cultural estava «coberto de névoa», sem apresentar «coisíssima nenhuma». Veremos, mais à frente, como as Edições Imbondeiro, entre outras iniciativas, iriam mudar esse estado de coisas.

9.1.1 *Um alfobre de escritores e artistas*

As principais revelações desta nova geração seriam confirmadas mais tarde, durante os anos 60 e 70 e até 80 (como no caso de Henrique Abranches), mas nesse espaço, que servia de suporte a múltiplos interesses, se mostraram ao público leitor. Para além do já citado **Henrique Abranches**, surgiram **Costa Andrade**, **Carlos Ervedosa**, **Mário António**, **António Cardoso**, os irmãos Andiki (**Henrique Guerra**) e Benúdia (**Mário Lopes Guerra**), **Arnaldo Santos**, **João Abel** (ambos depois convivendo com e integrando a mais nova «Geração de 70»), **Tomás Jorge** (filho de Tomaz Vieira da Cruz) e **José Luandino Vieira** [1]. Este último, e ainda António Cardoso, João Abel e outros mais jovens colaboravam na Redacção e na organização, em que participavam também Antero Abreu, e, à distância, Adolfo Maria (no Huambo) e Henrique Abranches (nas Terras do Fim do Mundo), com os quais se correspondiam.

[1] Costa Andrade usou os pseudónimos de Africano Paiva, Angolano Andrade e Ndunduma We Lépi (este na guerrilha). José Luandino Vieira assinava José Graça, nome de nascimento.

Desde 1957, pelo menos, quando se preparava para publicar o seu primeiro livrinho, uma colectânea de quatro dos diversos contos que escrevera desde os 13 anos de idade, que José Luandino Vieira recebia livros, de «poesia negra» das Américas, de um amigo português, António Simões Júnior (exilado político na Argentina). É deste último um «Quadro sinóptico da poesia negra e suas derivações», publicado em três partes (1960 e 1961). Não será difícil supor que, pelo menos parte deles, estaria a par dessa poesia negra de além-Atlântico e inclusive da Negritude, tanto mais que António Jacinto os orientava nas leituras [2]. Assim se compreende melhor que João Abel e Henrique Guerra tivessem escrito, a partir de 1957, alguns poemas negritudinistas.

[2] Cf. carta-depoimento de Luandino a Manuel Ferreira, in José Luandino Vieira, *A cidade e a infância*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1978, pp. 19-26.

Assinando J. Graça, José Luandino Vieira publicou, no n.° 1 de *Cultura* (II), um dos poucos poemas que se lhe conhecem, «Canção para Luanda», organizado em quadros pinturescos, com diálogos e pregões, na linha do «Poema da alienação», de António Jacinto.

Colaboraram ainda Agostinho Neto, Antero Abreu e Óscar Ribas (os dois primeiros há anos na Europa e o último um caso singular, como vimos, de dedi-

cação à narrativa e recolha etnográfica), como Samuel de Sousa, Leonel Cosme e Garibaldino de Andrade (ambos, logo depois, dirigindo as Edições Imbondeiro, na cidade então chamada Sá da Bandeira, hoje Lubango), entre outros.

Alguns dos colaboradores, em 1957, já estavam em Portugal e integravam a CEI, enquanto outros se aprestavam para partir, rumo às Faculdades da «Metrópole» colonial.

Prosseguindo no trilho de pesquisa, análise e divulgação do património cultural angolano e africano, com vista à solidificação da identidade nacional, a *Cultura* (II) dedicou trabalhos a temas como os da raça/sociedade (do norte-americano Kenneth Little, com artigo retirado do *Brado Africano*, de Moçambique), da arte negra, das línguas africanas (Abranches), da música tradicional angolana (Henrique Guerra) ou de breves considerações sobre a poesia angolana (Mário António e António Cardoso).

As preocupações com a etnicidade, a nacionalidade e o *engagement* sócio-literário não afectam a abertura a formas de civilização e cultura extra-africanas, sobretudo provenientes dos sectores de criação e pensamento que pudessem tornar-se utilitários para o objectivo de prosseguir na via mais profunda do anti-colonialismo. Sem apresentar um «plano», como acontecera com a *Mensagem* (Luanda), o movimento da *Cultura* (II) estava consciente de que, há muito pouco tempo, se formara o MPLA, congregando algumas tendências nacionalistas. O projecto visível da revista era, como a nota editorial dizia, logo na capa, por baixo de uma máscara do povo luena, «propiciar (...) os meios pelos quais hão-de tomar forma, ganhar relevo e conteúdo, as expressões de todos aqueles que são efectivamente capazes de escrever verso ou conto, de estudar ou analisar, de criticar ou equacionar, os diferentes problemas de toda a ordem que se põem em Angola». Mas o programa subterrâneo de *Cultura* (II), podemos afirmá-lo com segurança, era de cariz revolucionário, baseado na análise económica e social, ou seja, avaliando a acção cultural como intervenção super-estrutural a «pecar por defeito» (ver citação mais extensa atrás).

A *Cultura* (II) emparceira, pois, com a *Mensagem* (Luanda), a *Claridade* cabo-verdiana e o *Msalio* moçambicano, entre outras publicações, com suas diferenças, num desejo comum de mais profunda questionação colonial e de busca de identidade antropológica, grupal e nacional. E, tal como a *Mensagem* angolana, existiu em estreita sintonia e sincronização com a *Mensagem* lisboeta e em coordenação com a actividade da CEI em Lisboa e Coimbra, afinal bem mais antigas nas mesmas andanças.

Mas, como os artigos de António Cardoso e Mário António sobre poesia angolana o demonstram [1], estava-se num momento problemático da avaliação das condições para uma poesia inequivocamente nacional, que a «Nótula» do n.° 8, da responsabilidade da organização, sublinha, ao falar de «panorama labiríntico e confuso». Uma interrogação sobre a «essência da obra» e a proveniência dos escritores (o nascimento na terra ou a passagem e fixação na colónia) surgem como dados de avaliação para a angolanidade. Essa emulsão

[1] Mário António escreve: «o caminho trilhado não se provou fértil – e a voz dos poetas emudeceu» (in n.° 2/3, Março de 1958).

da angolanidade com a portugalidade prejudicava o separar das águas, trabalho sempre espinhoso, em que, na altura, parecia não haver ecos da persistente e cautelosa elaboração teórica levada a cabo por Mário de Andrade, primeiro nos artigos para *O Comércio do Porto, Anhembi* (São Paulo), *Província de S. Pedro* (Rio Grande do Sul), Caderno de 53 e *Antologia* (1958), da Pierre Jean Oswald, textos antecedentes aos de António Cardoso e aos prefaciais da CEI, a cargo de Alfredo Margarido, Luís Polanah e Carlos Ervedosa, na poesia e no conto. Por um lado, sintonia. Por outro, lonjura e dificuldade nos contactos. No essencial, procura de respostas para similares interrogações, numa época decisiva, em que eram julgados e presos intelectuais do grupo de Calazans Duarte, Julieta Gândara, Hélder Neto, etc., no limiar da luta armada de libertação nacional.

O critério de a «verdadeira poesia angolana» ser a da oralidade do povo negro, que António Cardoso, no seu artigo, brandia como pedra de toque, por militantes que fossem os seus intentos, mostrava-se incapaz de perspectivar a outra poesia, a de tradição escrita. Cardoso distinguia entre os poetas nascidos em Angola e os que arribavam ao território, parecendo não se dar conta de que um José Luandino Vieira não nascera lá. Podemos ver assim que, depois, o Encontro de Escritores de Angola, que as Edições Imbondeiro apoiaram, em Sá da Bandeira (1963), acabou por dar uma réplica a essa preocupação maniqueísta, desde cedo excluidora dos não nascituros na terra.

Os poemas de Arnaldo Santos e João Abel (poetas que sempre viveram em Angola), datados dos anos 50 ou começos de 60, inclusos na antologia de Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, tipificam a poética de *Cultura* (II). Mas vejamos o poema «É inútil chorar», de António Cardoso (in n.° 2/3, Março de 1958):

É inútil mesmo chorar
«Se choramos aceitamos, é preciso não aceitar»
por todos os que tombam pela verdade
ou que julgam tombar.
O importante neles é já sentir a vontade
de lutar por ela.
Por isso é inútil chorar.

Ao menos se as lágrimas
dessem pão,
já não haveria fome.
Ao menos se o desespero vazio
das nossas vidas
desse campos de trigo...

Mas o que importa é não chorar.
«Se choramos aceitamos, é preciso não aceitar»
Mesmo quando já não se sinta calor
é bom pensar que há fogueiras
e que a dor também ilumina.

Que cada um de nós
lance a lenha que tiver,
mas que não chore
embora tenha frio.
«Se choramos aceitamos, é preciso não aceitar»

Podemos, então, resumir as tendências estéticas e ideológicas que se cruzaram neste movimento. Em primeiro lugar, através dos elementos preponderantes ligados ao PCP, e no seguimento do espírito *mensageiro*, o Neo-realismo não estava totalmente posto de parte (vejam-se os poemas de João Abel antologiados por Manuel Ferreira, nos *50 poetas africanos*) [1]; depois, a Negritude, não sendo o objectivo da revista, tal era a preponderância de brancos, tem tendência a assomar em poemas de Henrique Guerra, João Abel ou Costa Andrade, os de temática e exaltação negras mais acentuadas; finalmente, a recusa dos valores do luso-tropicalismo, pela crítica aos valores nativos destruídos ou não suficientemente conhecidos, compreendidos e divulgados.

[1] «Negro João», «Protopoema do tchibaba» e «Bom dia», este funcionando como senha neo-realista que depois deu um título de livro.

9.2 Imbondeiro: a cultura por (e de) outros meios

9.2.1 *A cidade de Sá da Bandeira: meio social e cultura*

Na história da literatura angolana, há uma cidade que não costuma constar nos roteiros, nem como tema, nem como local de actividade que seja especialmente citado: Sá da Bandeira (que, depois da independência, recuperou o antigo nome de Lubango).

Convém sublinhar que a cidade de Sá da Bandeira, chamada a «Coimbra de Angola», procurou, a partir de meados da década de 50, desenvolver-se culturalmente, num sentido universal e cosmopolita, sem abdicar da sua especificidade, ou talvez por isso mesmo. É que, na altura, considerava-se a cidade *mais branca* de Angola (e Benguela, a cidade mulata por excelência), visto que a sua colonização se processara, de raiz, com a instalação de colonos portugueses (nomeadamente madeirenses e «brasileiros») e *boers* [2], além de outras procedências. Com a actividade desenvolvida por Leonel Cosme, figura de proa do (re)nascimento cultural ali operado (facto pouco conhecido), apoiado nas forças progressivas, que incluíam até entidades ligadas ao regime colonial-salazarista, a capital da Huíla pôde disfrutar de uma vivência cultural de amplos horizontes, virada que estava para todas as formas e meios de cultura, desde o cinema à pintura, literatura ou música clássica. Foi ali, por exemplo, que Sequeira Costa lançou um festival de música clássica (por onde passaram intérpretes de grande categoria), nos moldes em que, depois, passou a organizar o da Costa do Sol.

[2] Sul-africanos descendentes de holandeses.

É preciso também compreender que o *hinterland* branco de Sá da Bandeira, nas eleições para a Presidência da República Portuguesa, em 1958, votou em Humberto Delgado, candidato da oposição derrotado, mas que venceu também na cidade de Benguela, o que mostra como as forças vivas da cidade não

pautavam a sua orientação de vida pelas directivas do Terreiro do Paço. Havia, no Sul, alguma tradição de autonomia ou independência em relação à «Metrópole», bebida no convívio com o Brasil e o exemplo que ele representava. Os colonos tinham orgulho na sua cidadezinha, que, talvez mais do que acontecia noutros lugares, consideravam a sua pequena pérola, verdadeiro sonho de terra prometida transformada em realidade, pela qual faziam, de facto, o melhor. Pode dizer-se que, devido ao tipo de colonização (pouca gente para tanta terra; inexistência do sistema de roças, característico do norte), a população negra vivia a sua vida, na década de 50, em coabitação com os brancos. O Estado era colonial, mas o estado das coisas, na cidade, aceitável, não demasiado doloroso.

Desde os anos de 1957-58 que andava no ar a ideia de reivindicar a instalação de estudos universitários na cidade e em Luanda [1]. Visto a esta distância, é um passo ambicioso e ousado, mas de grande alcance. Durante muito tempo, só existiram os liceus de Luanda e de Sá da Bandeira, ministrando cursos até ao 7.° ano (actual 11.° de escolaridade). Assim, passaram pela cidade futuros intelectuais e políticos como Costa Andrade, Viriato da Cruz, Lúcio Lara, Aires de Almeida Santos, Manuel Rui, António Neto, que foram alunos, funcionários ou lá fizeram exames. Em 1959, cria-se um Movimento Pró-Universidade, desde logo liderado, na sombra, por Leonel Cosme. Nesse e no ano seguinte, estão na cidade Leonel Cosme, Garibaldino de Andrade, Henrique Abranches (escritor, depois redactor da *História de Angola*, do MPLA, e director do Museu de Angola), Tomás Jorge (filho do poeta Tomaz Vieira da Cruz), Acácio Barradas (jornalista, dirigente da CEI, desde há muito em Portugal), Onésimo Silveira (escritor e político cabo-verdiano, presidente da Câmara do Mindelo, nos anos 90). A cidade de Benguela ainda hoje ocupa um lugar mítico no coração dos angolanos, pela mestiçagem, por aquilo a que podemos chamar o *benguelismo poético* [2], por ter sido, na época crucial do tráfico, a segunda cidade da colónia. Mas verifique-se como Sá da Bandeira constituiu, essa sim, um fervilhar cultural impressionante para a época e o meio.

Sempre com base no trabalho organizativo e no fomento discreto, apoiado nas estruturas dos Serviços Culturais da Câmara, do Rádio Clube da Huíla e do *Jornal da Huíla*, em todos desempenhando Leonel Cosme funções ou colaborando, fez surgir o Cineclube da Huíla, o Círculo de Cultura Musical, o Atelier Livre de Artes Plásticas, o Teatro Experimental de Sá da Bandeira, o Museu da Huíla, a delegação da Sociedade Cultural de Angola (que tinha sede em Luanda e publicara *Cultura*), além de Imbondeiro, a única realização que hoje vagamente se vai recordando por escrito.

Em 1963, as Edições Imbondeiro organizaram o I Encontro de Escritores de Angola [3], com uma representatividade, segundo uma perspectiva actual, bastante limitada. Não esteve presente a esmagadora maioria dos que hoje temos como escritores angolanos, mas também é certo que se tratou de um «encontro» e não de um congresso, obviamente limitado pelo desenrolar da guerra colonial. Escritores inequivocamente angolanos, ou que o vieram a ser, segundo uma perspectiva não restritiva ou reducionista, mas implicando uma representativi-

[1] A ideia já era antiga, mas Leonel Cosme voltou a defendê-la.

[2] A ela estiveram ligados, pela vida e pelos temas da mulata, do amor, da quietude, dos quintalões, poetas como Alda Lara, Ernesto Lara Filho, Aires de Almeida Santos, que configuram esse *benguelismo*. Do mesmo modo que se fala em ambaquismo literário (da região de Ambaca).

[3] Ver *Boletim da Câmara Municipal de Sá da Bandeira*, 11 (Jan.-Fev. de 1963), pp. 12-26, e *Notícias de Imbondeiro*, 43 (Fev. de 1963), Sá da Bandeira, pp. 1-4.

dade sócio-histórica e estético-literária, foram Óscar Ribas, Mário António, Henrique Guerra e Leonel Cosme. Por Cabo Verde, Onésimo Silveira (ver capítulo 17). Uma fatia importante era formada pelos próceres da «literatura ultramarina» (Amândio César, Reis Ventura) ou pura e simplesmente de mero interesse local e temporário (João da Chela, Agnelo de Oliveira, Amélia Veiga, Julieta Fatal, etc.). Assistiram alguns portugueses de renome, como Fernanda Botelho e Hernâni Cidade, e investigadores com obra reconhecida, no âmbito da história, antropologia e etnologia, ligados a África, como Carlos Estermann, António Brázio e José Redinha, entre outros.

O Encontro repartiu-se pelas áreas de História, Etnografia/Sociologia e, naturalmente, Literatura. A Comissão de Literatura elaborou uma síntese conclusiva de respostas a várias questões sobre os condicionalismos, legitimidade, identidade e inserção da literatura e da cultura angolanas na comunidade dos povos de língua portuguesa. Com o dedo das Edições Imbondeiro a contornar dificuldades, que se adivinha terem sido difíceis de resolver, as conclusões cautelosas e comedidas, naquele contexto, de prevalência europeia [1], apresentam uma integridade e perenidade justamente de assinalar, e que se podem subsumir nalguns trechos:

- «a Literatura Angolana promove, através da unidade da Língua, a unidade dos homens angolanos conscientificando as realidades europeia e africana nos seus elementos de fricção e ajustamento»;
- «a Literatura Angolana é um contributo para a compreensão da realidade angolana no quadro do mundo de expressão portuguesa»;
- «uma afirmação do valor cultural de Angola contribuirá para a sua justa representação na comunidade dos povos de Língua Portuguesa».

[1] A cultura angolana é definida, por exemplo, como resultado de «uma realidade circunstancial **fundamentalmente** europeia e de uma realidade circunstancial africana» (sublinhado nosso).

9.2.2 *As Edições Imbondeiro: uma orientação eclética*

As Edições Imbondeiro surgem assim como necessidade de Sá da Bandeira mostrar ao exterior um dinamismo próprio. Começando com um boletim informativo, intitulado *Notícias de Imbondeiro*, e uma colecção de bolso (Colecção Imbondeiro), logo se transformou num movimento editorial mais amplo, com livraria aberta na cidade e vendas em regime de assinantes estendendo-se ao mundo de língua portuguesa.

As Edições Imbondeiro, no início dos anos 60, costumam ser citadas como algo que é incontornável, mas com o qual se deve perder pouco tempo. As referências nunca passam de um curto parágrafo, quase sempre algumas linhas, que atribuem a responsabilidade desse movimento editorial aos escritores Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme, geralmente citados por esta ordem [2]. Tem havido um evidente menosprezo e um manto de silêncio em torno dessa iniciativa editorial e de outras actividades culturais de grande envergadura que lhe estão indissoluvelmente ligadas. Procuremos rectificar esse vácuo do esquecimento.

Em primeiro lugar, o obreiro das Edições Imbondeiro e da série extensa de outras iniciativas foi Leonel Cosme. Garibaldino de Andrade deu a ideia e o seu nome

[2] Russel Hamilton não lhe dedica qualquer espaço, nem cita os seus organizadores, a não ser muito escassamente na bibliografia. Manuel Ferreira, nos dois volumes da Biblioteca Breve, concede-lhe o espaço-tipo, semelhante ao de outros temas. Carlos Ervedosa, na 3.ª edição do seu *Roteiro*, cita-o de passagem e nem sequer atribui a realização do I Encontro de Escritores de Angola (1963) à cidade, fazendo pressupor, por certo involuntariamente, que possa ter sido Luanda.

para servir de contacto, de assinatura reconhecida, uma vez que era uma voz alentejana do Neo-realismo, e também porque o primeiro, vigiado pela PIDE, de modo algum podia aparecer como mentor. Num curto período inicial, fizeram parte do projecto mais duas pessoas, que logo o abandonaram [1].

[1] Carlos Sanches e Maurício Soares.

O primeiro volume saiu em 1960 e o último, em 1965, coincidindo o seu encerramento, por ordem da polícia política, com a mão pesada que, na «Metrópole», se abateu sobre a Sociedade Portuguesa de Escritores, devido à outorga do Prémio de Novelística a José Luandino Vieira, preso no Tarrafal. Um ano antes, já a polícia fechara o Cineclube e a delegação da Sociedade Cultural de Angola.

Nesse primeiro volume com formato de livro de bolso, um pequeno texto mostrava o «Propósito» da colecção, numa linguagem que, embora cedendo à terminologia mais conservadora (aliás, própria da época, a que era difícil fugir, sobretudo em contexto que ansiava por certa perenidade editorial), mostrava, por outro lado, um estar em situação de consciência perfeita a respeito dos limites políticos desse tempo. Eis alguns extractos significativos: «a necessidade de dar a conhecer ao público português os valores ultramarinos que se espalham pelos quatro cantos do mundo onde se fala a língua lusíada, desde a Guiné até Macau» [2]; «esta forma primária da Literatura, que, seja em Angola como em Moçambique, não possui, por ora, arcaboiço adulto com recursos igualáveis aos de uma terra de antiga existência literária»; «o melhor aproveitamento dos muitos valores esparsos, maiores ou menores, que ainda hibernam – na espreita duma aurora que cesse a já longa escuridão – à sombra dos braços clamorosos dum velhíssimo imbondeiro...».

[2] Note-se que a colecção de livros editada pela CEI designava-se «Autores ultramarinos». A época prestava-se ao uso dessa terminologia, se se queria publicar alguma coisa.

Desse «Propósito» das Edições ressaltam os seguintes pontos:

a) o intuito de divulgação, no mundo de língua portuguesa, dos valores despontados nas colónias;

b) a consciência clara de que as literaturas angolana ou moçambicana, por exemplo, não tinham ainda um *corpus* importante (recorde-se que os livros publicados eram poucos e a literatura de guerrilha estava ainda para vir);

c) a promoção de todos os valores literários, de maior ou menor estatura, como contributo para a futura libertação dos homens do regime vigente, que a alusão, pela palavra «aurora», desde logo indiciava.

No seguimento da *Mensagem* e da *Cultura*, os integrantes das Edições Imbondeiro apareciam como naturais continuadores do espírito de promoção cultural, usando, porém, uma estratégia completamente diferente – a de integrar os autores proibidos pelo regime em colecções que não desdenhavam de publicar também autores afectos ao salazarismo ou que lhes eram simpáticos.

As Edições Imbondeiro editaram *Contos d'África* (1961), *Novos contos d'África* (1962), as antologias *Mákua*, n.° 1 (1962), n.° 2 e n.° 3 (1963), n.° 4 (1963) e n.° 5/6 (1964), *Antologia poética angolana*, n.° 49/50, da Colecção Imbondeiro (1963), e Imbondeiro Gigante. Em Dezembro de 1964, saía o último volume da Colecção Imbondeiro, o n.° 68, com Amândio César e Guedes de Amorim, o

primeiro, ironicamente, teórico da chamada «literatura ultramarina», ambos escritores das graças do regime ditatorial.

A antologia *Mákua*, do n.° 3, foi dedicada à poesia angolana, organizada por Mário António [1], e publicou textos de Agostinho Neto, Aires de Almeida Santos, Alda Lara, Alexandre Dáskalos, Álvaro Reis (pseudónimo de Acácio Barradas), Amélia Veiga, Antero Abreu, António Cardoso, António Neto, Arnaldo Santos, Neves e Sousa e Alfredo Margarido.

[1] É o próprio Cosme que dá esta informação, in Leonel Cosme, *Cultura e revolução em Angola*, Porto, Afrontamento, 1978, p. 42. A *Mákua* n.° 3 foi apreendida pela polícia.

A antologia poética *Mákua*, n.° 5-6, organizada pelo brasileiro Jonas Negalha, dedicada a grandes poetas do século XX, divulgou poemas de Attila Josef, Bertolt Brecht, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti, Guillaume Apollinaire, Eugene Jebeleanu, Elias Simopoulos, Gaston-Henry Aufrère, Jiri Wolker, Langston Hughes, Pablo Neruda, Rafael Alberti, T. S. Eliot e Vladimir Maiakovski. Ao escolherem muitos poetas politicamente comunistas ou de áreas ideológicas que propugnavam a revolução política e social, as Edições Imbondeiro demonstravam que no seu ecletismo cabiam textos que se coadunavam com os interesses editoriais e estético-ideológicos de organizações como a CEI. Estavam na forja outras antologias de poesia dos Estados Unidos, Checoslováquia, Açores e Brasil, programadas por Imbondeiro, mas já não voltou a sair nenhuma, porque o movimento acabou, proibido pelo regime.

9.2.3 *A polémica Imbondeiro/CEI*

9.2.3.1 Propósitos de Imbondeiro

No boletim *Notícias de Imbondeiro*, n.° 30 (Março de 1962), Leonel Cosme assinou um texto intitulado «Aspectos actuais da literatura angolana», em que coloca a ênfase nos seguintes pontos:

- a não existência, em Angola, após a exaustão da *Cultura* (II), de um movimento literário organizado, constatação que a CEI, através do seu boletim *Mensagem* (Lisboa), tornava pública e Cosme repetia;
- a ideia de que a *Cultura* (II) e as Edições Imbondeiro formavam as «duas frentes» de um verdadeiro movimento literário, sendo esta última considerada o «primeiro movimento editorial organizado em Angola»;
- a convicção de que da *Cultura* (II) saíram os nomes mais significativos para a CEI – e respectiva *Mensagem* (Lisboa) –, de que haviam resultado pelo menos duas antologias (de contos e de poemas) e vários pequenos livros de autores como Mário António e Luandino Vieira;
- Imbondeiro tinha a intenção de publicar sem inquirir da identidade (leia-se, ideologia, raça ou quaisquer convicções), tendo já congregado em torno de si autores provenientes da *Cultura* (II), desse modo atestando a fidelidade aos mesmos valores humanistas;
- preocupação pela «**expressão de cultura angolana, branca ou negra**», sem obrigatório engajamento, o que permitia congregar auto-

res dispersos, que nunca tinham colaborado com aquela revista de 1957, nem talvez o viriam a fazer se ela se mantivesse em circulação;

- Imbondeiro comparava-se ao movimento cabo-verdiano da *Claridade* (1936), embora reconhecendo que não era ainda um movimento «perfeito e adulto».

Em suma, Imbondeiro procurava o seu espaço e esse texto assinado por Leonel Cosme deve ser avaliado simultaneamente como programático e justificativo da acção já desenvolvida, procurando uma **solução de certo compromisso** entre uma fidelidade a **princípios de liberdade e independência de critério** e a manutenção de um **espaço de manobra**, numa época em que era difícil ter voz e fazer ouvir os seus argumentos.

9.2.3.2 A réplica da CEI

A **CEI**, através da *Mensagem* (Lisboa) [1], **reagiu mal** a esse texto, em parte por ter feito uma leitura demasiado apertada nas tenazes do militantismo independentista. Em texto não assinado, com o título de «Imbondeiro, *Mensagem, Cultura* e Colecção Autores Ultramarimos», dizia-se o seguinte:

- ao contrário de Imbondeiro, os homens da CEI defendiam uma literatura «não divorciada do plano real dos problemas imediatos», propugnando, por isso, a luta pela desalienação do homem angolano e a intervenção directa na «transformação da sociedade e do mundo»;
- Imbondeiro publicava autores como Joaquim Paço d'Arcos, Cândido da Velha e Eduardo Teófilo, que não se podiam considerar representantes da cultura angolana;
- outros autores publicados por Imbondeiro, como Mário António, Tomás Jorge, Luandino Vieira, já o tinham sido nas edições da própria CEI ou na *Mensagem* (Luanda) e na *Cultura* (II), donde se infere, portanto, que não constituíam quaisquer novidades ou trunfos da editora da Huíla;
- a predisposição de Imbondeiro para a orientação *apenas literária, sem identidade ideológica*, embora «expressão de cultura angolana, branca ou negra», colocava-o no âmbito do luso-tropicalismo;
- aludindo subrepticiamente ao desencadear da luta armada de libertação nacional, que, entretanto, se verificara, considerava-se que aos autores angolanos tinha de se exigir o «máximo possível de consciência social, para poderem dar-nos a imagem coerente do mundo, expressa no plano literário e artístico», consciência essa nunca independente das classes sociais (numa formulação nitidamente bebida nas ideias marxistas);
- as publicações da CEI, e a própria organização enquanto tal, sempre estiveram ao serviço dos talentos dos angolanos «de todas as etnias», sem uma visão restritiva.

[1] Boletim sem número e sem data, posterior, portanto, a Março de 1962 e anterior a Junho de 1962 (por ser esta a data da réplica de Leonel Cosme, no n.º 33 de *Notícias de Imbondeiro*).

9.2.3.3 Nova explicação de Imbondeiro

Em nova nota, inserta no n.° 33 do boletim *Notícias de Imbondeiro*, de Junho de 1962, respondia a editora de Sá da Bandeira, sem assinatura, mas obviamente pela pena de Leonel Cosme, fundamentando-se assim:

- houvera, por parte da CEI, uma «incompreensão das atitudes» de Imbondeiro, que a levava a supor um menosprezo pelas actividades dos homens da *Mensagem* luandense, da *Cultura* (II) e da CEI, quando, pelo contrário, existia uma «franca solidariedade literária»;
- Imbondeiro via-se como «apenas um movimento editorial angolano», uma «cooperativa de escritores» e «nunca – mais modestamente que a CEI – uma consciência», defendendo a «Cultura que se processa em Angola, mas podendo ser semelhante à que se processa em Paris», pelo que aceitava publicar tanto o autor parnasiano como o activista;
- abrira as publicações a «todos os peregrinos de um ideal literário, de uma filosofia social, política ou religiosa», com a condição de convir ao homem angolano ou, melhor ainda, «para desfazer equívocos», ao **homem de Angola**.

A polémica ficava-se por aí.

Podemos, então, extrair algumas **conclusões finais**:

a) Imbondeiro fazia algumas cedências ao campo literário conotado com o salazarismo, por **estratégia de amplitude** e de manutenção, mas mantinha um espaço de **doação à angolanidade**[1] e de respeito pelos movimentos precedentes;

b) Imbondeiro, orientada por um camusiano fiel (Leonel Cosme) e um neo-realista de longa data (Garibaldino de Andrade), era **fundamentalmente uma actividade editorial**, propiciando um espaço aos outros, sem definição restritiva do campo ideológico, estético ou autoral;

c) subjacente, estava a ideia de lançar, na parte sul de Angola, atendendo ao tipo de colonização, sem roças imensas de monocultura, os alicerces para um desenvolvimento cultural que fizesse da Huíla um exemplo de **terra da promissão para os colonos brancos** e propiciasse a aceitação destes pelos ancestrais povos dali naturais;

d) Imbondeiro pretendia ser um paradigma de «autêntica comunidade humana (...) entre homens verdadeiramente livres», cuja liberdade só seria possível com a «**tolerância intelectual**», numa linha de pensamento e acção que não passava necessariamente pelo engajamento partidário nem pela tentação do *luso-tropicalismo freyriano* ou do *integracionismo ultramarinista*[2];

e) buscava-se o «**ecletismo cultural** sem atraiçoar os anseios do nacionalismo angolano[3] (negritos da nossa responsabilidade).

[1] Para Leonel Cosme, a angolanidade era sobretudo «um original projecto de cultura e progresso universalistas, depurado de todos e quaisquer complexos de cor ou de regionalismo, criador de uma efectiva nova ordem social» (op. cit., pp. 43-44).

[2] Para esta definição do campo ideológico e cultural das Edições Imbondeiro, ver Leonel Cosme, op. cit.

[3] Leonel Cosme, op. cit., p. 46.

Nos anos 70, rememorando aquela época de sonhadora afirmação editorial, Leonel Cosme vincou o lado pragmático de editar escritores reaccionários para servirem de escudo aos autores *malditos*, revolucionários. Procurava criar, na continuação da *Mensagem* (Luanda), «uma editora angolana e ao mesmo tempo internacional, uma revista literária, concursos, uma casa de imprensa», sob o lema de uma independência que se aproximasse do modelo de liberdade ideológica, filosófica e política da *Présence Africaine*, lançada em 1947, simultaneamente em Paris e Dakar[1]. Acrescente-se que esse amplo movimento editorial francófono (ainda hoje existente, com livraria aberta no Quartier Latin) foi lançado pelo senegalês Alioune Diop, mas teve como persistente continuador o francês Jacques Howlett, aliás ligado ao projecto desde o início.

[1] Cf. Leonel Cosme, op. cit., pp. 42-43.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

COSME, Leonel, *Cultura e revolução em Angola*, Porto, Afrontamento, 1978, pp. 39-46.

FERREIRA, Manuel, *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976, pp. 175-258.

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária*, vol. 1, Lisboa, Ed. 70, 1981, pp. 79-91.

10. Luandino Vieira e *Luuanda*

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Tratar o caso excepcional de José Luandino Vieira, conhecendo os aspectos biográficos que ajudam a perceber a sua visão do mundo africano;
- Abordar a sua obra paradigmática e mais conhecida;
- Dilucidar alguns aspectos específicos da criatividade da língua literária de Luandino;
- Compreender a simbologia profunda das três estórias de *Luuanda*;
- Apreender o motivo da fome nas estórias;
- Distinguir a clara marcação dos estratos sociais;
- Relacionar a marginalidade, a irreverência e o humor com a crítica ao sistema colonial;
- Extrair conclusões sobre os conflitos e respectivos desenlaces das histórias.

10.1 **Vida e obra de Luandino**

José Luandino Vieira Mateus da Graça, nome civil do escritor José Luandino Vieira, é cidadão angolano, nascido na Lagoa do Furadouro, freguesia de Ourém, na cidade do mesmo nome (Portugal), em 4 de Maio de 1935, filho de pais portugueses muito pobres, Joaquim Mateus da Graça Júnior e Maria Alice Vieira. O nome de Luandino, não baptismal, começou a ser usado por ele nos escritos e foi averbado legalmente, uma semana depois da independência de Angola, verificada em 11 de Novembro de 1975. Sublinhe-se, desde já, a necessidade de lavrar *testemunho*, na terra de nascimento, sobre a sua inequívoca e definitiva opção angolana.

Terminou o ensino secundário em Luanda e, depois, trabalhou em diversas profissões, nomeadamente na firma Robert Hudson. Em 1961, foi preso por actividades anti-colonialistas e libertado apenas em 1972. Cumpriu a maior parte da pena no campo de concentração do Tarrafal (Cabo Verde), juntamente com outros escritores nacionalistas angolanos, como António Jacinto, António Cardoso, Uanhenga Xitu (nome angolano de Agostinho Mendes de Carvalho) e Manuel Pedro Pacavira.

Depois da independência, desempenhou tarefas de direcção na Televisão, no Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA, no Instituto Angolano de Cinema e na União dos Escritores Angolanos.

Actualmente, dirige a sua própria editora, em Luanda, além de participar nas Edições 70 (Lisboa) e se responsabilizar pela colecção de literatura africana nas Edições ASA (Porto).

Em 1964, ganhou o Prémio Motta Veiga, atribuído em Luanda ao original de *Luuanda*, que viria a ser a sua obra mais conhecida e traduzida. A notoriedade da obra e do autor ficou a dever-se, para além do seu real mérito, ao facto de ter ganho, logo no ano seguinte, o Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (o mais importante galardão literário, na altura), o que levou as autoridades do regime salazarista a promoverem uma campanha difamatória contra o escritor, taxado de «terrorista», por se encontrar enclausurado no Tarrafal, contra o júri do Prémio e a própria Sociedade, que a polícia pilhou e encerrou. Foram chamados a depor na polícia política os intelectuais e escritores que formaram o júri, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, João Gaspar Simões e Manuel da Fonseca, e o presidente da Sociedade, Jacinto do Prado Coelho.

Em 1973, traduziu para português *A laranja mecânica*, romance do britânico Anthony Burgess, adaptado ao cinema por Stanley Kubrick.

Livros: *A cidade e a infância* (1960), *Duas histórias de pequeno burgueses* (1961), *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974) (circularam anteriormente algumas edições copiografadas, não revistas pelo autor), ***Luuanda* (1964)**, *Vidas novas* (1.ª ed. s. d., Paris, não revista pelo autor; 2.ª ed. em 1975), *Velhas estórias* (1974), *No antigamente, na vida* (1974), ***Nós, os do Makulusu***

(**1975**), *Macandumba* (1978), *João Vêncio: os seus amores* (1979), *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (1981).

Luandino Vieira escreveu a primeira narrativa, «Inglês à hora», em 2 de Julho de 1954, e a última, «Estória de família sem história», na semana de 8 a 15 de Maio de 1972. O escritor enquadra-se na geração da ***Cultura*** (II), surgida no final dos anos 50 – para prolongar a acção do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA, 1948) e da *Mensagem* (1951-52) –, de que se destacaram, entre outros, António Cardoso, Arnaldo Santos e Henrique Abranches. Mas, pela particularidade e projecção da sua obra, Luandino ultrapassa-a, para se fixar, nas últimas décadas, como uma das maiores figuras de escritor deste século, em língua portuguesa.

A parte significativa da sua obra foi escrita nos anos 60, nomeadamente **os dois livros mais importantes, *Luuanda*** e ***Nós, os do Makulusu***. O primeiro constituiu uma autêntica revolução literária, comparável ao *Ulisses*, de James Joyce, para a Irlanda e o mundo, e a *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, para o Brasil e o mundo de língua portuguesa. O segundo, escrito durante uma semana, conforme indicação do autor, é para ele o texto com o qual mais se identifica em termos pessoais, quase autobiográficos, podendo ler-se como um testemunho vivencial e uma análise do colonialismo a partir de uma visão de dentro da sociedade branca.

A sua obra divide-se em *duas fases*: a primeira, que agrega as *estórias* escritas até 1962, ou seja, todas as incluídas em *Vidas novas*, e que ainda se mantêm nos limites do discurso relativamente *clássico*, não demasiado afastado em relação à norma do português europeu e do modo narrativo conforme com o modelo do conto curto à Maupassant: a segunda fase, com a duração de dez anos, inaugurada pela escrita de *Luuanda*, tenderá progressivamente para a destruição da pacatez de leitura, disseminando marcas de angolanização da língua portuguesa, subvertendo a norma comunicativa do português-padrão de Lisboa, adoptando gírias, neologizações, tipicismos e outros recursos, também sintácticos, orais e tradicionais africanos, para construir uma língua literária propícia ao imediato reconhecimento da sua diferença.

Até ao final de 1993, Luandino não publicou qualquer texto escrito depois de 1972, atravessando todo o conturbado período da pós-independência, sem intervenção estético-literária (ao contrário de Pepetela), como que exaurido ou refugiado num silêncio de interpretação complexa.

Tal como Guimarães Rosa, começou a usar a designação de *estória* para as suas narrativas, mais longas que o conto e menos desenvolvidas que a novela ou o romance. Neste género, escreveu apenas *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Nós, os do Makulusu*, mas o seu preferido não corresponde à concepção de romance herdada do Romantismo, pois trata-se mais de uma narrativa-*fleuve*, impetuosa, que baralha os lugares e os tempos, às vezes numa frase ou parágrafo.

A *estória* é, portanto, diferente da história: misto de *mussosso* (plural: *missosso*), fábula ou narrativa moral africana, tradicional, e pequena epopeia popular à

moda do grande mestre brasileiro de Minas. Esse texto luandino caracteriza-se, na sua génese, por surgir num espaço de criação de uma linguagem nova, que parte da apropriação da língua já codificada e estabilizada socialmente (isto é, normativizada pelo uso erudito do colonizador), para desconstruí-la, por vezes ao nível minucioso da fonologia, num trabalho de Sísifo contra a montanha intransponível. A língua literária luandina surge assim na intersecção da língua natural portuguesa com a língua natural quimbunda, fornecendo aquela sobretudo o espaço lexical e a estrutura básica, interferindo esta nalguns pontos da sintaxe, introduzindo-se vocábulos crioulizados, aquimbundados, do quimbundo ou mesmo neologismos, além de certas *nuances* (circunlóquios, tautologias, etc.) prolongarem a oralidade gramatical e expressiva do português. José Augusto Seabra[1] notou essa capacidade de a oratura africana, com sua estrutura «negra» (ritmo oral, sintaxe específica), se constituir no *genotexto* (cf. Kristeva) que sustenta a *écritture* europeia, baseada numa estrutura «branca» (escrita, ritmo erudito), a qual aparece como *fenotexto* visível. Essa *heteroliteratura* não chega a culminar num drama linguístico como o que Albert Memmi postulou para as comunidades africanas a norte do Sahara, vivendo emersas no problema do bilinguismo euro-arábico.

[1] In AA. VV., *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Ed. 70, 1980, pp. 199-209.

10.2 A linguagem luandina

A linguagem de Luandino sofre a influência, como se disse, das línguas bantas, nomeadamente do quimbundo, que são línguas prefixais, aglutinantes e tonais, que dão realce aos aspectos (quer dizer, ao ponto de vista de quem enuncia), com a ausência de alguns tempos e modos, o que tem como consequência haver trocas, por analogia, de alguns deles. A troca de pronomes é também corrente, tal como no Brasil: «via-lhe avançar pela areia». A sintaxe normativa da língua portuguesa de Portugal, sendo modal e temporal, ao sofrer as interferências de uma outra norma de falar, torna-se, por vezes, cómica ou simplesmente imprevista. A adopção de modos gramaticais do quimbundo no uso da língua portuguesa está de acordo com a construção de um estilo que apresenta similitudes muito marcadas com a oralidade africana. Assim, o discurso indirecto livre coaduna-se com a coloquialidade africana e o modo de narrar solto, circunloquial, simulando a espontaneidade popular. Um muito curto exemplo, retirado da «Estória do ladrão e do papagaio»: «Porque polícia é assim: chegaram na casa da madrinha dele, nem que pediram licença nem nada, entraram e perguntaram um rapaz mulato, coxo, Garrido Fernandes, e quando ele adiantou sair no quarto, a cara cheia de sono, os olhos azuis a piscar com medo da luz da tarde, falaram logo sabiam ele tinha ido com Dosreis, um verdiano, assaltar o quintal de Ramalho da Silva e roubado um saco de patos, o Lomelino é que tinha falado tudo, não adiantava negar, melhor veste a camisa e vamos embora» (trecho logo a seguir ao penúltino asterisco).

Alguns dos processos mais costumeiros da criatividade de Luandino são [1]:

Cruzamento – aglutinação
– fusão (as *mot valises*)

Adjectivação – do substantivo
– do particípio passado

Concordância – indicativo no lugar do conjuntivo

Construção invertida – «nos todos sentidos»

Elipse (elisão) – do artigo
– da preposição
– da conjunção *que*: «parece é uma criança»; «eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda» (modismos de outro género: «adiantar apanhar», «perguntar saber», «dar encontro», «dar berrida em»)
– do verbo *haver*

Locuções adverbiais ampliadas – «com devagar», «com depressa», «como assim»

Passiva – emprego de um pronome (*lhe*, *me*, *te*)
– do verbo na 3.ª pessoa do plural
– do complemento de agente introduzido pela preposição *em*
ex: «O João lhe bateram na mãe dele» = O João apanhou da mãe

Preposição – na linguagem popular, ignoram-se os seus usos ou trocam-se ou acrescentam-se

Substantivação – de advérbio
– de adjectivo
– de pronome

E ainda: – o verbo *ter* usado como predicado de existência, em vez de *ser*
– supressão do conjuntivo
– preposição *em* como pronome de complemento indirecto:
«deu razão em vavó»
– indicações circunstanciais de lugar *donde* não são morfologicamente diversas das de lugar *para onde*: «saiu embora na loja do Kabulu».

Repare-se como, no trecho transcrito mais acima, as indicações circunstanciais de lugar (chegar *a*; sair *de*) são exactamente iguais, ainda que os movimentos sejam contrários («chegaram na casa» e «sair no quarto»); o pronome com função de relativo («nem que pediram licença») está gramaticalmente a mais quanto à norma portuguesa, mas desempenha aqui o papel de *muleta* sonora, rítmica, de angolanização; o modismo «adiantou sair» transmite uma sensação mais forte de movimento; a elisão do integrante («sabiam ele tinha ido») implica a separação nítida dos dois actos (saber/ir); a passagem do discurso indirecto livre para o directo, sem sinalização do facto («não adiantava negar, melhor veste a camisa e vamos embora»), produz uma aceleração discursiva e diegética, logo uma presentificação mais eficaz e saborosa, não analítica nem sintética.

[1] Cf. Michel Laban, in textos de apoio ao curso sobre *Nós, os do Makulusu*, do CAPES Portugais, Toulouse, CNEC, e José Martins Garcia, *Linguagem e criação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973, pp. 83-93.

10.3 *Luuanda*: paradigma da *revolução literária*

As três estórias de *Luuanda*, cujos motivos centrais são a fome, a escassez de meios, ostentam um exórdio destinado a criar um primeiro enquadramento contextual para a acção que se há-de seguir. Nele subjaz a topografia de Luanda e aí se insinua uma atmosfera, que, no caso da primeira e terceira estórias, «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos» e «Estória da galinha e do ovo», prenuncia forte tempestade, como que a moldar o estado psicológico das personagens através dos impressivos elementos meteorológicos. Ambas terminam com a incerteza do narrador quanto à beleza do que foi contado, deixando o julgamento para o leitor. As duas últimas histórias começam por uma tensão (começam mal) e acabam numa distensão (em *happy end*). Ambas mostram, nos lugares finais estratégicos, que ao narrador interessa que a verdade ficcional seja convincente, mesmo que ele tenha a certeza de que os casos que acabou de contar, como na «Estória do ladrão e do papagaio», possam não acontecer exactamente assim na vida real, embora muito próximos disso. Luandino quer mostrar-nos aristotelicamente que, na ficção, mais vale uma invenção verosímel do que um facto real inverosímel, a significar que, através da sua inventividade, devemos ler o testemunho histórico e o apelo à consciência. Certos exórdios e certas perorações, na pena de Luandino, existem exactamente para induzirem o leitor numa leitura que lhe faça lembrar a oralidade das histórias contadas como verídicas em torno de uma fogueira.

10.3.1 *A cigarra e a formiga: fábula luandina*

A primeira estória centra-se fundamentalmente em torno de duas personagens, Dona Cecília de Bastos Ferreira, Vavó Xíxi (formiga, em quimbundo), e seu neto Zeca Santos, com dificuldades de subsistência. Originária da burguesia crioulizante luandense, cujo desenvolvimento foi cerceado com o período da Ocupação (1884/5-1926) [1], a avó pode comparar-se ao Sô Santo do poema homónimo de Viriato da Cruz. Tem dificuldade em tomar conta do neto, imerso num mar de dificuldades (violência, desemprego e fome), em que os naturais de Catete e de Icolo e Bengo são suspeitos de «terrorismo», isto é, de compromisso com os combatentes anti-coloniais. Na verdade, alguns dos líderes e intelectuais angolanos nasceram ali: Agostinho Neto, Uanhenga Xitu, entre outros.

[1] Cf. José Freire Antunes, *O factor africano, 1890-1990*, Lisboa, Bertrand, 1990, pp. 28-32.

Há nessa estória uma dupla semântica do estado meteorológico: no texto de superfície (fenotexto, segundo Kristeva), descreve-se o tempo, que é de temporal, significando a repressão; no texto de profundidade (genotexto), o tempo é de revolução, de luta de libertação nacional. Por outro lado, o macrotexto engloba, e seguindo Gérard Genette, um hipertexto contendo a história do trabalho, do desemprego e da preguiça, e um hipotexto relativo à fábula da cigarra e da formiga popularizada por La Fontaine. Vavó Xíxi é a formiga e o neto Zeca Santos, a cigarra.

Uma anotação a ter em conta: o Rio Kwanza, com quase mil quilómetros de extensão, tem, no território e na literatura angolana, um papel simbólico

importante. Na Antiguidade, os rios eram divindades sagradas. O Kwanza pode comparar-se aos grandes rios Nilo, Eufrates e Tigre, todos vastíssimos, poderosos, férteis. Nos capítulos 2 e 8 de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, o Kwanza simboliza a força de Angola e dos angolanos. No capítulo 6 desse romance, Domingos Xavier adormece sonhando com o Kwanza (e outros rios), em que nada lhe resistia. Na véspera da sua morte, cai uma chuva torrencial sobre os musseques de Luanda, com fortes trovoadas e bátegas de água, vento e remoinhos de folhas e poeira lembrando violências de cazumbis. Ora na primeira e última estórias de *Luuanda*, paira no ar uma ameaça de temporal. A chuva a cair constitui assim uma função cardinal, incontornável no seu significado subtenso de indiciar a violência colonial. A entrada de Zeca Santos na cubata, a procura de trabalho e o seu romance com Delfina perfazem outros pontos fortes da narrativa. Certos figurantes, tipos sociais, contribuem para o adensar do espaço social: o patrão do escritório; Maneco, lavador de carros, trabalhador exemplar, amigo de Zeca Santos; Sebastião, capataz da fábrica de cimento, subempregado de carregadores, que cobra comissões; João Rosa, integrante do triângulo sentimental com Zeca e Delfina, que o surra num baile.

A partir do título da estória se indica uma relação de parentesco, para sublinhar a decadência da viúva de João Ferreira, que não consegue futuro para a descendência. A avó e Delfina são figuras de duplicidade, isto é, de cooperação e contravenção. O macro-espaço de Luanda e do musseque tem no mini-espaço do casinhoto o contraponto deficitário, onde se movem as personagens que constatarão a agressividade do meio branco, face à intranquilidade do momento histórico (após o 4 de Fevereiro de 1961) que serve de pano de fundo.

10.3.2 *A parábola do cajueiro*

A segunda narrativa, «Estória do ladrão e do papagaio», que refina a ideologia da resistência e do prometeísmo, tem como personagens principais as que o próprio narrador destaca na peroração, imediatamente antes da frase final. São figuras populares, que vivem no musseque Sambizanga e roubam para comer.

Lomelino dos Reis («Dosreis para os amigos e ex-Lóló para as pequenas»), cabo-verdiano que rouba para sustentar a mulher, Emília, lavadeira, e dois filhos, típico *malandro*, fala uma língua muito sua, em que o português, o quimbundo e o crioulo cabo-verdiano convivem sem restrições que não sejam as constringências sintácticas. Vive no limite do Sambizanga com o bairro Lixeira. Essa zona de fronteira, essa indefinição territorial torna-se homóloga da indefinição marginal da personagem (língua ambígua, roubos para matar a fome, ou seja, pequenos delitos com uma ética de colonizado, etc.). É preso por roubar sete patos (para vender e/ou comer, claro).

Garrido Fernandes, ou Garrido Kam'tuta (coxo), é um jovem mulato claro, com olhos azuis herdados do pai que não conheceu, magricelas, engraxador, que

mora muito perto do musseque Rangel. Tem certa dificuldade (complexo) em lidar com as mulheres. Nos delitos cometidos pelo grupo com o qual se relaciona, costuma ficar de vigia. Sente ciúmes do papagaio, que, como se fosse uma pessoa, goza de certos favores de Inácia. É preso por *roubar* o papagaio.

Inácia Domingas, ou Naxa, «pequena saliente», de «grossas coxas novas» e «mamas gordas e direitas», atribui grande importância aos africanos que trabalham para os brancos. É uma figura de mulata alienada (tal como o «mulato de sangue azul», no conto homónimo de Manuel Rui, in *Regresso adiado*, 1973), que se julga branca por ser afilhada de uma branca, recusando e abusando de Garrido (a quem, por vezes, trata por Gagá), o coxo, que gosta dela.

João Miguel, o Via-Rápida, ex-ferroviário (mais precisamente agulheiro dos Caminhos de Ferro de Benguela, colocado no Luso), fumador de liamba, procura esquecer a todo o instante a morte do seu amigo Félix, provocada por si, quando estava bêbado.

O papagaio (a «raiz da estória»), de nome Jacó, papagueia apenas palavrões e todo o tipo de tiradas escatológicas, em quimbundo, frize-se. O seu aspecto condiz simbolicamente com uma ave de musseque: «ranhoso», cinzento, com apenas três penas vermelhas no rabo, sujas, não tem poleiro e, por isso, vive numa mandioqueira, cheio de bichos.

Personagens secundárias são Xico Futa, vizinho de cubata de Lomelino, que vive de expedientes e roubos, dado a filosofias, e Kabulu, branco, primo de um polícia, receptador que não aparece, sendo apenas referido, faz o papel de mentor dessa quadrilha «à toa» (Via-Rápida, Lomelino, Garrido), que não tem qualquer organização. E ainda Zuzé, «auxiliar», isto é, ajudante de polícia, uma nova espécie de sipaio, cuja função é obviamente reprimir os conterrâneos.

A narrativa abre com Lomelino na prisão, por ter roubado sete patos. Garrido, membro do caricato bando de três, à mesma hora, rouba o papagaio que o enciumava (por receber os favores da sua favorita), sendo também preso, primeiro por falsa denúncia de Lomelino, que o acusou de cumplicidade quanto aos patos e, depois, por se denunciar quanto a Jacó.

Duas histórias cruzadas diegeticamente: a primeira, do roubo dos patos, que leva Lomelino à prisão; a segunda, do *roubo* do papagaio, que leva Garrido à mesma prisão. Ambos pensam que traíram o outro. O ladrão do título da história é o Lomelino, o que verdadeiramente rouba. Garrido não rouba; *rapta* o papagaio, por despeito.

Pontos importantes que se destacam na intriga, nos caracteres e nas relações entre as personagens: a) o orgulho de Lomelino, na prisão, que não se deixa empurrar pelo polícia, colonizado como ele; b) o amor não correspondido de Garrido por Inácia, alienada na sua condição, que se tinha por pertencente a um estrato social superior; c) as peripécias entre os dois, com o papagaio completando um estranho e humorístico triângulo amoroso; d) o papel de consciencializador desempenhado por Xico Futa; e) a traição de Lomelino; f) a vingança

de Garrido contra o papagaio; g) a reconciliação de Lomelino e Garrido na prisão, fazendo juz à solidariedade; h) o humor em torno da «quadrilha» e seus roubos caricatos.

A filosofia tem um lugar especial nesta história, não só porque aparece associada a Xico Futa (quando este se interroga, divaga, sobre o ponto preciso em que um *caso* começa), mas sobretudo porque dele decorre todo um **discurso filosófico do cajueiro** (a propósito do roubo do papagaio por Kam'tuta), verdadeira parábola sobre o «fio da vida», exactamente no início da parte formal inaugurada pelo primeiro asterisco. A parábola do cajueiro, pela sua importância, é um dos mais belos trechos de Luandino, discurso específico como que enxertado na história, mas funcionando como explicação filosófica desta.

10.3.3 *A simbologia do (n)ovo*

A última história passa-se no musseque Sambizanga (bairro de lata emblemático do nacionalismo angolano) [1], portanto, numa zona praticamente suburbana, com tendência para a aculturação, onde nem todas as normas tradicionais têm já lugar. Nga Zefa, uma velha de corpo magro e curvado, com os ossos a meterem-se pelos olhos do narrador dentro, acusa Bina, uma rapariga nova, grávida, que tem o marido na prisão, de roubar o ovo que Cabíri, a galinha daquela, tinha ido pôr ao quintal da vizinha. Instaurada a *maka*, a mais velha Bebeca procura, com a sua palavra avisada e respeitada, resolver a contenda, mas, através desse instrumento tradicional (o extremo respeito pelos *mais velhos*), nada se consegue.

[1] Sara Maldoror realizou mesmo um filme, nos anos 60, com título homónimo.

De seguida, são chamadas a intervir na resolução do contencioso algumas personagens típicas de sectores sociais e profissionais representativos da colónia. O Sô Zé, *comerciante*, caracterizado como zarolho e magro, com um bonito olho azul, cara cheia de rugas e buracos, feia, de riso mau, o corpo magro e torto, representa o sector do comércio, presente na narrativa angolana desde o século XIX, tanto em *Nga mutúri* (1882), de Alfredo Troni, como, depois, em *O segredo da morta* (1929, em folhetim; 1935, em livro), de António de Assis Júnior, ou na trilogia de Castro Soromenho, prolongando-se por *Yaka* (1984), de Pepetela. O Sô Vitalino, *proprietário*, dono de muitas cubatas, também descrito como sendo feio (dentes esburacados, pequenos e amarelos), com «focinho de porco», figura torta e atrapalhada, arrastando os pés, sustentando-se numa bengala de castão de prata, vestindo um fato velho, usando um grosso capacete de caqui, à maneira colonial antiga, também grossos sapatos e um grande lenço vermelho, representa a burguesia colonial, possidente. Azulinho, *ex-seminarista*, alcunha de João Pedro Capita (Capita era nome comum de negro; há um em *Terra morta*, de Castro Soromenho), moço esperto, com 16 anos de idade, franzino, estudou latim, matemática, religião, sempre vestido com um fato azul *de fardo* bem engomado (roupa usada norte-americana, chegada em fardos e vendida a preços acessíveis), usava óculos e piscava muito os olhos. Enfim, é uma figura de semi-religioso e semi-letrado, representando a religião, a instrução, a assimilação e o

culto da boa aparência exterior. Artur Lemos é o espírito de *burocrata*, de apelido *vinte e cinco linhas* (porque tinha a mania do papel selado, pois trabalhara num notário), marido da prostituta Rosália, que vestia calças amarrotadas, tinha a perna esquerda doente, inchada como um imbondeiro, o punho fraco e o corpo «estragado», embebedava-se, guardava religiosamente alguns livros na prateleira, cheios de pó e teias de aranha, e especializara-se em cuidar de *makas*. O sargento, chefiando a diminuta patrulha da *tropa*, gordo, bochechudo, com olhos pequenos, grande barriga, constituía o pilar da autoridade castrense.

Todas estas personagens tentam resolver a contenda a seu contento, isto é, em proveito próprio, na mira de conseguirem uma churrascada com a galinha ou buscando alcavalas. São os miúdos Beto e Xico, de acordo com a galinha, que resolvem o diferendo a favor da colectividade, sem que ninguém saia diminuído, usando um estratagema em que Cabíri tem papel importante de arma estratégica, atacando o sargento. O próprio nome da galinha significa *galinha* em quimbundo, remetendo igualmente para o nome de uma terra de Icolo e Bengo (região de forte influência do MPLA, terra natal de Agostinho Neto). Significa essa atitude a esperança na juventude e num futuro melhor, que a gravidez de Bina e a luta pela posse do ovo reforçam (o ovo do que é novo; o «corpo novo», de um novo ser humano). As crianças e os jovens têm sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro [1], simbolizando, em última instância, o triunfo do *novo* sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial.

[1] Vejam-se, por exemplo, em Pepetela, *As aventuras de Ngunga*, passadas na guerrilha, ou a rebelião do jovem príncipe, em *A revolta da Casa dos Ídolos;* a viagem iniciática de Kapitia, em *A konkhava de feti*, de Henrique Abranches; a aprendizagem de Chiquinho, no romance homónimo de Baltasar Lopes; as crianças em Luís Bernardo Honwana. Os exemplos podiam continuar.

O narrador heterodiegético, com base nos dados históricos, constrói uma linguagem simbólica, aproveitando a oralidade que o quimbundo permite (sintaxe angolanizada, bilinguismo, modo de narração baseado na tradição), resultando os diálogos e a apresentação (caracterização e actuação) das personagens plenos de ironia e humor. Há uma fórmula realista de contar que o momento histórico exige, mas a situação sócio-cultural de *ghetto* (não só vivida na sociedade, nos anos 60, como por o autor estar na prisão) implica uma estratégia de camuflagem.

Pode ler-se, em termos subjacentes, o motivo da guerra colonial, os dois campos sendo representados pelos miúdos e a galinha (clandestinidade/guerrilha) e pela patrulha (exército português), com todas as outras personagens desempenhando papéis homólogos da sociedade real.

Conclusão: os negros estão mais próximos da natureza das coisas (imitação dos animais); os brancos têm ao seu dispor a força, o poder económico e a palavra, que lhes possibilitam uma razão discursiva desajustada da realidade; a perspicácia juvenil, negra, ou seja, a razão intuitiva (como queria Léopold Senghor) triunfa sobre o poder da retórica e sobre a retórica castrense do poder, em nítida perda de força.

A estória torna-se assim numa parábola da História. Quem tem mais importância, a galinha ou o ovo? Quem nasce primeiro: a galinha ou o ovo? Qual faz o outro: o homem ou a História? Na verdade desta estória, o homem (e a galinha)

constrói o ovo do seu futuro, actuando sobre o presente, ao escolher o melhor dos caminhos que lhe são propostos.

Note-se que esta estória tem uma estrutura semelhante à de «As mãos dos pretos», incluída em *Nós matámos o cão-tinhoso*, do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana. Ambas organizam a sua diegese em torno da opinião e da intervenção de vários tipos de personagens, que tomam posição e assim se definem (ao mesmo tempo que são caracterizadas pelo narrador), representando grupos sociais, modos de ser e de estar na vida colonial, numa relação intertextual que os próprios contextos similares afinal favorecem.

BIBLIOGRAFIA

1. Texto de leitura obrigatória

VIEIRA, José Luandino, *Luuanda*, 9.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1989.

2. Leituras complementares

AA. VV., *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Ed. 70, 1980.

FERREIRA, Manuel, «Prefácio», in José Luandino Vieira, *A cidade e a infância*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1978, pp. 7-47.

LARANJEIRA, Pires, «José Luandino Vieira: apresentação da vida verdadeira» e «A simbologia do (n)ovo numa estória de José Luandino Vieira», in *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985, pp. 73-93.

MADRUGA, Elisalva, *José Lins do Rego e José Luandino Vieira: uma relação transoceânica*, Rio de Janeiro, PUC, 1982 (tese de mestrado policopiada).

MATA, Inocência, «A oralidade: uma força comunicativa do texto luandino. O exemplo da 'Estória da galinha e do ovo'», in *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, pp. 75-81.

REISMAN, Phyllis Anne, *National literary identity in contemporary angolan prose fiction*, Minnesota, University of Minnesota, 1986, pp. 39-104 (tese de doutoramento policopiada).

SIMÕES, Manuel, «História como metáfora em 'Luuanda' de Luandino Vieira», sep. de *Rassegna Iberistica*, 14 (Outubro de 1982), Milão, pp. 3-17.

TRIGO, Salvato, *Luandino Vieira, o logoteta*, Porto, Brasília, 1981.

11. A «Geração de 70»: a Nova Poesia Angolana

Objectivos de aprendizagem

Depois de estudar esta unidade lectiva, o aluno deve estar apto a:

- Avaliar o contexto de *ghetto* da «Geração de 70»;
- Clarificar o conceito e os limites da «Geração de 70»;
- Conhecer os principais poetas da «Geração de 70».

11.1 Introdução

Encerradas a *Cultura* (II), as Edições Imbondeiro, a CEI e todas as iniciativas e publicações suspeitas de nacionalismo, anti-colonialismo e outras formas de *subversão*, o final dos anos 60 apresentava-se, no *ghetto* de Angola, como tempo de impasse. A literatura africana, em Portugal, não possuía estatuto de maioridade, não podia ser divulgada e nem sequer era conhecida, salvo em raros círculos da oposição. Um artigo, texto literário ou mesmo curta selecção de textos, geralmente poéticos, em qualquer publicação menos restritiva, que conseguia passar as malhas da censura, dava uma pálida ideia da actividade literária das colónias, em geral, e do que de realmente inovador se ia fazendo, em particular.

A chamada «Primavera marcelista» (1968), após a morte de Salazar, proporcionou alguma abertura política, ligeira, no regime, o que teve como consequência, em Luanda, e, depois, noutras cidades angolanas, como Lobito, Nova Lisboa (Huambo) ou Malange (Negage), um leve florescimento das actividades culturais que, entretanto, tinham fenecido. Daí até Abril de 1974, surgiram algumas iniciativas resultantes da conjugação de esforços de portugueses residentes ou de passagem e de africanos (António Bellini Jara, Vergílio Alberto Vieira, Cândido da Velha, Carlos Ervedosa, Orlando de Albuquerque, etc.), todos inconformados com a estagnação e oficialização do panorama cultural.

Com personalidades culturais menos importantes do que em Moçambique, no grupo dos brancos, havia, nesses começos de 70, escritores, intelectuais e artistas que, em Luanda, Lobito, Benguela, Nova Lisboa e Sá da Bandeira (Lubango), prosseguiam os intentos de escrever, quase sempre abstraindo-se da situação de condicionamento.

Em Luanda, nas páginas culturais do *Diário de Luanda*, mas, sobretudo de ***A Província de Angola* (1969-75)**, além de na revista *Prisma*, procurava-se exercer uma crítica alusiva à genuína literatura angolana ou, por outro lado, punia-se tudo quanto era literatura de fraca qualidade, colonialista ou oportunista, desse modo virulento (à moda da polémica oitocentista portuguesa) procurando apontar ao leitor a genuína leitura.

A poesia, sobretudo e sempre a poesia, somente podia aparecer enquanto texto aparentemente inócuo, lírico, abstracto, sentimental, sem posicionamento doutrinal, crítica social ou denúncia de qualquer espécie. Nesse contexto, há dois tipos de textos: os que, simulando um tom anódino, procuram aludir ao tempo de silêncio, ao contexto opressivo, à própria luta de libertação em marcha, sem nunca a (expli)citarem; os que, abstendo-se de qualquer alusão sócio-histórica, glosam temas da terra ou outros mais abstractos (de alguma efusão lírica), mas de verdadeira qualidade estética (a *ausência* ideo-política pode ser interpretada como alusão muito subtil ao tempo *sem liberdade de dizer*).

João-Maria Vilanova e **David Mestre** publicam o primeiro tipo de textos (tratam do proibido como se tratassem de coisas triviais). **Ruy Duarte de Carvalho**, o segundo tipo de textos (os temas da terra, da seca, do sul, dos animais, dos elementos agrários). Todos pautam a sua poesia pelo rigor da expressão, a con-

cretude dos elementos imagéticos, a concisão das palavras, uma certa escassez, um não-explícito temático, que, nalguns casos, se torna explícito para poder dizer outra coisa.

11.2 Os poetas da «Geração de 70» na situação de *ghetto*

Quatro poetas no *ghetto* angolano, nessa viragem de década, publicam alguns livros que, circulando com bastantes dificuldades (discretos, com tiragens reduzidas), se impõem com discursos poéticos novos – **um discurso poético novo** –, diferente(s), portanto, da *Mensagem* ou da *Cultura*:

– **João-Maria Vilanova**[1]: *Vinte canções para Ximinha* (1971);
– **Ruy Duarte de Carvalho**[2]: *Chão de oferta* (1972);
– **Jofre Rocha**[3]: *Tempo de cicio* (1973);
– **David Mestre**[4]: *Crónica do ghetto* (1973).

Estes são os livros que, no início dos anos 70, no curtíssimo tempo que antecede o 25 de Abril de 1974, foram publicados em Angola com um real valor de inovação; todos reúnem as características de *ghetto*, decorrentes de uma situação política e histórica extremamente desfavorável. Embora publicando pouco depois da independência, um outro autor enquadra-se nesse grupo:

– Arlindo Barbeitos[5]: *Angola angolê angolema* (1976).

Neste núcleo fundamental cabem ainda outros poetas que, por uma ou por outra razão (afastamento físico de Angola, proveniência da *Cultura*, etc.), nem sempre são associados à «Geração de 70»:

– Cândido da Velha[6]: *As idades de pedra* (1969);
– Manuel Rui[7]: *A onda* (1973); *Regresso adiado* (1973);
– Jorge Macedo[8]: *As mulheres* (1970); *Pai Ramos* (1971); *Irmã humanidade* (1973);
– João Abel[9]: *Bom dia* (1971); *Nome de mulher* (1973).

Um certo imbróglio foi-se criando em torno desta chamada «Geração de 70» angolana. Já em 1974, escrevíamos nós que nessa Geração cabiam não só Cândido da Velha, David Mestre, João Serra, Jofre Rocha, Manuel Rui e Ruy Duarte de Carvalho, como Arnaldo Santos, João Abel e João-Maria Vilanova, vindos de trás, constituindo uma geração dispersa por publicações e editoras variadas, como Idealeda,*Vector*, Culturang, Nós, Capricórnio, páginas de artes e letras de *A Província de Angola*, *Diário de Luanda* e *Ecos do Norte* («Convergência»), Kuzuela, Bantu, *Ngoma* e publicações estrangeiras[10].

Antes de mais, nunca se tratou de uma geração ou de um movimento, sob nenhum dos pontos de focagem típicos dos estudos literários ou sociológicos. Os seus constituintes não formavam sequer um grupo (e, muito menos, coeso), não tinham um órgão literário (revista, jornal, folheto), nem lançaram um manifesto, não se reconheciam na palavra de um programa, não afinavam por padrões estéticos semelhantes.

[1] Pseudónimo. Data provável de nascimento: 1933; local: desconhecido. Outro livro: *Caderno dum guerrilheiro* (1974).

[2] Nasceu em 1941, em Santarém. Outros livros: *A decisão da idade* (1976); *Como se o mundo não tivesse leste* (1977); *Exercícios de crueldade* (1978); *Ondula, savana branca* (1982); *Lavra paralela* (1987); *Hábito da terra* (1988). Uma antologia da sua poesia: *Memória de tanta guerra* (1992).

[3] Pseudónimo de Roberto de Almeida. Nasceu em 1941, em Kaxikane. Outros livros: *Estórias do musseque* (1976); *Assim se fez madrugada* (1977).

[4] Pseudónimo de Luís Filipe Guimarães da Motta Veiga. Nasceu em 1948, em Loures. Outros livros: *Do canto à idade* (1977); *Nas barbas do bando* (1985); *Obra cega* (1991) e, na crítica, *Nem tudo é poesia* (1987).

[5] Nasceu em 1940, em Catete. Outros livros: *Nzoji* (1979); *O rio. Estórias de regresso* (1988); *Fiapos de sonho* (1992).

[6] Nasceu em 1933, em Ílhavo. Outros livros: *Corporália* (1972); *Signo do caranguejo* (1972); *Navio dentro do mapa* (1994).

[7] Nasceu em 1941, no Huambo. Outros livros: *Cinco vezes onze – poemas em Novembro* (1984); *Quem me dera ser onda* (1984); *Crónica de um mujimbo* (1989); *I morto & os vivos* (1992), os três últimos de narrativa.

[8] Nasceu em 1941, em Malange. Livro anterior aos citados: *Itetembu* (1966). Publicaria, depois, entre outros, *Voz de tambarino* (1980) e *Página do prado* (1989/90).

[9] Nasceu em 1938, em Luanda.

[10] Cf. Pires Laranjeira, *Antologia da poesia pré-angola-*

na, Porto, Afrontamento, 1976, p. 25.

Tem pesado um certo hábito de aceitar-se, sem mais delongas, que ditem a sua lei a **coincidência temporal** e o **contexto histórico-político**. Haverá, por certo, na persistência dessa designação – «Geração de 70» – uma melíflua aceitação, honrosa e prestigiante, de homonimia com a celebrada geração oitocentista portuguesa.

Cada vez mais, quando frequentemente assim se designa, tem-se em vista, como núcleo paradigmático, Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre e Arlindo Barbeitos. Ora este último viveu, até à independência, na Alemanha e em Angola (1971-72), mas integrado na Frente Leste da guerrilha. Tem sido enquadrado justamente nessa geração por um critério de coincidência cronológica e estilística, mas não chegou a experimentar a vivência do *ghetto*.

A poesia de João-Maria Vilanova, provavelmente escrita durante a década de 60, é a que, embora com a escassez dos seus coetâneos, mais se aproxima da tradição mensageira e da *Cultura* (II), mas o livro que a revela – *Vinte canções para Ximinha* – coincide temporalmente com os de David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e Jofre Rocha e, por esse facto, a sua acção insere-se no espaço geracional dos outros.

Poeticamente, Cândido da Velha detém o mérito de ter inaugurado, em 1969, essa série de livros com a característica comum do discurso elíptico e enviesado, mas a sua extensa discursividade e intenso lirismo aproximam-no da tradição dos anos 50.

Os livros de Jorge Macedo desse tempo (primeiros anos de 70) são irrelevantes quanto à inovação, tentativas que ficam de lirismo e sentimentalidade.

Manuel Rui, que vivia em Portugal na região Centro (Viseu e, depois, Coimbra), ligado ao grupo da revista *Vértice*, foi influenciado por um similar envolvimento de *ghetto*, que aliás atingia a generalidade dos escritores portugueses, pelo que, não por acaso, os textos de *A onda* são evasivos, alusivos e conclusivos quanto ao espírito da «Geração de 70». Atendendo ao seu real isolamento e a que tem sido na narrativa que melhor exprime o seu talento, sobretudo nos anos 80, é de considerar a coincidência com David Mestre e seus pares como episódica.

João Abel e Arnaldo Santos, publicando nessa curta época, em livro ou avulso, integram-se igualmente na «Geração de 70», embora se tenham revelado com a *Cultura* (II). O primeiro só muito esporadicamente reaparece com textos dispersos e o segundo, tal como Manuel Rui, prossegue sobretudo na narrativa um percurso mais original [1].

[1] Publicou, entretanto, *Poemas no tempo* (1977), *Kinaxixe e outras prosas* (1981) e *A boneca de Quilengues* (1992), narrativa.

Tal como Jofre Rocha produziu o seu *Tempo de cicio* (note-se, tempo de sussurrar) e Cândido da Velha, *As idades de pedra* (isto é, tempos petrificados, **de** pedra), Arnaldo Santos publicara já, em 1968, o *Tempo de munhungo* (um equivalente de silêncio e inactividade, marcando a ausência de algo). Deste último são de realçar, nesses primeiros anos de 70, alguns poemas dispersos, um dos quais, paradigmático da suprema arte da sugestão, da concretude e da filigrana que caracteriza justamente o melhor da «Geração de 70», precisamente dedicado a Vilanova:

Amanhecer na Katumbela

Ao João Maria Vilanova
– ao nosso reencontro

Kukiou o dia
no canto de um passarinho do muxitu
Ouvi
e sem depressa
como quem sonha inda
vi
no Katumbela rio-sacarino
minha mangonha
canoa nas águas lentas
A sensação
de nenhum tempo
Estar
E olhei a planície o vale
lugar onde o canavial é dono
é posse
o seu silêncio
coisas homens
numa canção de abandono

E não ouvi demais
que o canto da madrugada
tinha a voz murmúrio de kaxexe

Apenas e
lentamente
renascia em mim um novo sono
Então com de repente
despertei

(Katumbela – 1970) [1]

[1] O poema foi publicado num jornal de Luanda, em 1973, e está incluído em Arnaldo Santos, *Poemas no tempo*, Luanda, UEA, 1977, pp. 62--63.

A independência transformou a situação por completo, provocando a emergência, na segunda metade da década de 70, de escritores e textos das mais variadas gerações, tendências e proveniências, se bem que com o predomínio dos cultores da poesia política. A partir de 1975, com a explosão editorial e o agrupamento dos escritores na União respectiva, acaba a situação sócio-histórica de *ghetto*, deixando de existir uma produção textual segundo o cânone vigente nos anos de 1969 a 1974. Neste sentido, a «Geração de 70», em rigor, foi a «geração da primeira metade de 70».

Ela teve ainda em David Mestre uma primeira tentativa de renovação crítica. Conhecedor de que a actividade crítica nunca chegara a ser desenvolvida, David

Mestre tentou uma primeira resenha histórica e o avaliar da situação em que se encontrava, publicando uma pequeníssima brochura intitulada *Crítica literária em Angola* (1971), em que, pela primeira vez, se citavam linguistas, filósofos e teóricos como Poulet, Starobinski, Martinet, Mauron, Spitzer e Bachelard. Tomando posição expressa contra a crítica que defendia a «literatura ultramarina», atreve-se a, naquela conjuntura, apresentar como exemplos de escritores rebarbativos a essa linha tanto Senghor quanto José Luandino Vieira.

Assumindo a tradição dos angolanos do século XIX, continuada, depois, pela *Mensagem* e *Cultura* (II), e por homens como Mário de Andrade, Mário António e Carlos Ervedosa, além do português Alfredo Margarido, reconhece a «necessidade urgente de uma nova crítica literária, de uma autêntica crítica literária angolana». Por essa brochura se avalia que, à produção poética, se associou uma concomitante reflexão sobre a própria crítica, com o nítido intuito de estabelecer uma demarcação inequívoca das práticas vigentes na grande imprensa colonial. Por essa altura, Carlos Ervedosa dava à estampa uma edição mais desenvolvida de um anterior estudo sobre a literatura angolana, que publicara na CEI, em 1963, agora intitulado *Itinerário da literatura angolana* (1972), sucessivamente remodelado e reintitulado, que acabou por fazer história nos estudos literários angolanos. Ele passava a constituir o suporte historiográfico para o novo surto literário. Pode assim afirmar-se que Ervedosa, um homem da CEI, apoiado também na página cultural que dirigia em *A Província de Angola*, não deixava de ser o apoio possível para essa «Geração de 70», como que trazendo-lhe o testemunho da experiência teórica, de criação e organização em Portugal.

Na «Geração de 70», há dois poetas (João-Maria Vilanova e David Mestre) que encarnam, ainda hoje, vinte anos depois, esse espírito de *ghetto*, caracterizado pela *camuflagem*, a marginalidade (institucional e vivencial), a irreverência e a poderosa inventividade. Outros seguiram vias comuns a escritores africanos da pós-independência, de dramatismo ideológico e militante (Jofre Rocha) ou de exaltação patriótica timbrada por um corrosivo humor social (Manuel Rui). Arlindo Barbeitos e Ruy Duarte de Carvalho, segundo paradigmas diferenciados desses dois citados anteriormente, evitando interferências do discurso político no poético, impuseram poéticas e estilos individualizados, furtando-se à avalanche dos discursos intempestivos e muito marcados ideologicamente, transformando-se também, em certa medida, sobretudo Barbeitos, num caso de *solidão literária*, o que tem contribuído para, com David Mestre, serem apontados como os poetas que fulgurantemente atravessaram os anos 70.

Mas, **para ilustrar o espírito extremo de *ghetto* e sua sobrevivência para além dos limites coloniais, importa considerar dois casos exemplares e diversos de poetas que, pela sua obstinação no silêncio, escassez e contradições, constituem pedras de toque da complexidade e imprevisibilidade das literaturas africanas de língua portuguesa, quando comparadas com as de língua francesa e inglesa. João-Maria Vilanova, no silêncio do seu nome e na angolanidade da sua escrita, e David Mestre, na escassez e silêncio ideológico do seu discurso, ambos se furtam às honrarias públicas, lutando**

por deixar uma marca indelével no seu tempo. Dois poetas que, a par de Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos, ostentam a grandeza e a contradição de, num tempo de mudanças e convulsões radicais, manterem a fidelidade à via do exigente trabalho oficinal de elaboração, contenção e sentido universal.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

LARANJEIRA, Pires, «João-Maria Vilanova – vida e obra», in *Colóquio/Letras*, 129-130 (Julho-Dezembro de 1993), Lisboa, Gulbenkian, pp. 208-213.

LARANJEIRA, Pires, «David Mestre, nas 'Barbas do Bando'. Eros, poesia e política angolana», in *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 600 (4-1-1994), Lisboa, pp. 18-19.

OLIVEIRA, Mário António F., «Desde os idos de 50, um poeta em Angola: David Mestre», in *Reler África*, Coimbra, Universidade de Coimbra/Instituto de Antropologia, 1990, pp. 385-388.

12. Pepetela e *Yaka*

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer sucintamente a vida e obra de Pepetela e a variedade desta;
- Perceber a peculiaridade da sua intervenção na luta de libertação nacional;
- Compreender alguns significados encobertos da sua obra, nomeadamente a simbologia política da peça *A revolta da Casa dos Ídolos;*
- Estudar o romance *Yaka* como texto também documental e simbólico;
- Interpretar o significado global das partes do romance e distinguir os principais momentos da história;
- Traçar a árvore familiar dos Semedos, caracterizar as principais personagens e compreender o seu significado simbólico;
- Perceber a variabilidade das vozes narrativas;
- Perspectivar a noção fictiva (não histórica) da Kuribeka;
- Destrinçar certos limites ideológicos.

12.1 **Vida e obra de Pepetela**

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, que assina sempre como **Pepetela** (Pestana, em umbundo), nasceu em **Benguela**, em 29 de Outubro de 1941. É curioso esse uso de um único nome de escritor no frontispício dos livros, exemplo não muito corrente na literatura mundial; à partida, marca de originalidade e talento. Haverá Colette, Pittigrilli e quantos mais?

Em 1958, foi estudar para Lisboa, passando a intervir na CEI, colaborando nas suas publicações. Com a luta armada de libertação nacional (1961), um ano depois (1962), seguiu para o exílio em França, acabando finalmente por ficar mais um tempo na Argélia, que, entretanto, acedera à independência, precisamente através de uma guerra de libertação nacional. Aí formou-se em Sociologia e, no Centro de Estudos Angolanos que os nacionalistas haviam instituído, dedicou-se a escrever, com Costa Andrade e Henrique Abranches, para o MPLA, uma ***História de Angola***, numa perspectiva resumida e revolucionária.

No final dos anos 60 (1968-69), foi integrado, como Secretário Permanente de Educação, na Frente de Cabinda da guerrilha. Em 1972, passou para a Frente Leste. Em 1973, era Secretário Permanente do Departamento de Educação e Cultura. Em 1974, fez parte da 1.ª delegação do MPLA em Luanda. Em 1975, tornou-se director do Departamento de Orientação Política e, logo depois, integrou o Estado Maior da Frente Centro. Entre 1975 e 1982, foi o **vice-ministro da Educação**. De então para cá, deixou de desempenhar cargos políticos e é docente da Universidade de Angola (Sociologia), além de ter pertencido à Comissão Directiva da União dos Escritores Angolanos (UEA).

Sendo, com José Luandino Vieira, **um dos dois mais importantes narradores angolanos e dos PALOP**, interessa ter noção do que a sua obra representa. Antes de mais, note-se que é um escritor que produziu a sua obra, até à independência, na situação sócio-histórica de diáspora e guerrilha, ou seja, na mais pura liberdade de expressão, ao contrário de homens como Luandino, que estava preso, ou Arnaldo Santos, que, sendo funcionário público, vivia e publicava com as limitações da situação de *ghetto*, na Luanda dos anos 60 e começos de 70. Vejamos as obras:

- *Muana puó* (1978), narrativa poética /escrita em Abril de 1969;
- *Mayombe* (1980), romance /Dolisie, 1971;
- *As aventuras de Ngunga* (1973, mimeografado; 1977), romance/Hongue, Nov. de 1972;
- *A corda* (1978), teatro político /Fev. de 1976;
- *A revolta da Casa dos Ídolos* (1980), teatro histórico /Jan. de 1979;
- *Yaka* (1984), romance / Luanda, 1983;
- *O cão e os calus* (1985), novela picaresca;
- *Lueji* (1989), romance realista animista;
- *A geração da utopia* (1992), romance /Alemanha, 1991.

Os dois primeiros livros demoraram a ser publicados. O caso mais notório é o seu primeiro romance, ***Mayombe***, sobre a guerrilha na floresta do mesmo nome, ao norte de Angola, na região da Frente de Cabinda, que apenas com a intervenção do Presidente Agostinho Neto (um dirigente e poeta que não gostava do realismo socialista) conseguiu autorização para sair do prelo. É um romance em que a personagem principal, um líder guerrilheiro, o Comandante Sem Medo, qual Ogun ou Prometeu africano, leva por diante o seu trabalho no meio de grandes e compreensíveis dificuldades, agravadas pela corrupção interna, o tribalismo, o racismo, o oportunismo e outros males universais, duvidando seriamente do triunfo da revolução em armas, acabando por morrer. Pepetela atrevia-se assim a questionar a construção de imagens de heróis monolíticos, aplicando à ficção a fecundidade da dúvida sistemática, como quando insinua, através de Sem Medo, que o poder da guerrilha de libertação nacional já transporta em si o ovo da serpente do poder que, após o triunfo, dominará o povo que ajudou a libertar.

As aventuras de Ngunga é *duplamente* um romance de aprendizagem, um *Bildungsroman*, pois a personagem central, Ngunga, um rapazinho, um *pioneiro*, militante infantil, cresce integrado na luta de libertação nacional, aprendendo a vida, vivendo a política; mas o romance foi escrito também com a intenção de servir de livro de texto na alfabetização dos intervenientes e apoiantes da guerrilha, tendo a primeira edição corrido mimeografada.

O primeiro livro escrito após a independência partilha, com tantos outros, a exaltação do momento, a missão ideológica e a apologia do poder triunfante. Na curta peça *A corda*, encena-se a aversão ao espantalho do imperialismo norte-americano, representado por um cidadão gordo, fumando grosso charuto, com ar de *yankee* hollywoodesco, loiro, olho azul, etc., apresentado como estereótipo do mal e *bombo da festa*.

Livro importantíssimo para a interpretação do pensamento crítico de Pepetela no tocante à política do seu país é ***A revolta da Casa dos Ídolos***, a que não tem sido atribuído o real valor. Num breve resumo, podemos dizer que Pepetela encena um episódio relativo à História de Angola do tempo da primeira colonização (séc. XVI), para aludir subrepticiamente à época em que vive. Assim, a peça trata de uma revolta popular contra os padres portugueses e os seus aliados Manicongos (chefes do Reino do Congo) que resolveram proibir o culto animista dos fetiches (os «ídolos»), guardando-os numa casa, afinal um pretexto para a contestação do poder dos dirigentes do Reino. Um jovem ex-Mani, agora ao lado do povo, dirige a revolta, que falha, sendo morto.

A peça foi escrita em 1979, dois anos depois da falhada tentativa de golpe de Estado de Nito Alves, um ex-chefe guerrilheiro célebre que, após a independência, ganhou um grande apoio popular nos musseques de Luanda, sobretudo entre a juventude, e pretendia o saneamento do aparelho de Estado e do MPLA para levar a revolução popular ao poder, quando se estava em guerra contra vários inimigos. Abortado o golpe, como na peça, sucederam-se as perseguições, prisões e execuções sumárias, como publicitou Felícia Cabrita, num artigo no

semanário *Expresso* (Lisboa, 25 de Janeiro de 1992), resultando num banho de sangue que teve a conivência das altas instâncias do Partido e do Governo, incluindo o Presidente. Calculam-se entre 20 e 30 mil mortos, em grande parte em valas comuns. Muitos dos apoiantes de Nito Alves eram quadros jovens, trotskistas, maoístas, anarquistas e de outras correntes não toleradas ou muito mal vistas pelo novo poder hegemónico. A peça de Pepetela pode ser entendida como uma parábola sobre esse sangrento 27 de Maio de 1977 que abalou e traumatizou a sociedade angolana [1].

[1] Abordámos essa problemática numa comunicação a um Simpósio em Darthmouth (Massachusetts), em Novembro de 1992.

Pode perguntar-se porque é que o escritor – que, como vimos, já tinha antecedentes de dúvidas heterodoxas, em *Mayombe* – não abandonou o poder, uma vez que era vice-ministro da Educação. Por isso, é legítimo questionar se ele pode desempenhar o papel de reserva moral da Nação ou de advogado do diabo sem nunca ter seguido o caminho do exílio. Por outro lado, sair de Angola seria dar trunfos a movimentos que, como a UNITA, eram apoiados, nesses anos, pela África do Sul e os Estados Unidos, para, a qualquer preço material e humano, desalojarem o MPLA do governo. Ele mantinha uma reserva crítica, distanciando-se do poder, mas não se transferia de campo político, salvaguardando uma profunda ética e coerência de escritor crítico e todavia solidário. Além disso, segundo outra óptica, o chamado fraccionismo de Nito Alves desagradou, de facto, à sociedade dirigente e possidente de Angola, pondo em perigo a coesão nacional e a própria independência, ao fazer parcialmente, mas de modo objectivo, o jogo da UNITA, África do Sul e Zaire, nessa época interessados na total desarticulação do país.

Continuando a viver e a escrever em Luanda, Pepetela voltou a um livro (*Yaka*) justificativo da legitimidade do poder negro como componente fundamental da angolanidade.

O cão e os calus aparece como divertida crónica de humor, em que se incorpora a tensão da busca, pelo pastor alemão, da mirífica imagem da perfeição, por entre um rol de imperfeições. A edição portuguesa chamou-se, para melhor compreensão, *O cão e os caluandas* (os caluandas são os habitantes da Ilha de Luanda, os primordiais, que deram nome aos da cidade). O picaresco do pastor alemão que perambula por Luanda à procura da toninha ou da sereia (apelo da utopia), estacionando onde mais lhe apraz, para logo desarvorar em busca de novo dono e da solução para o seu instinto de busca, serve para criticar a sociedade da capital, paradigmática da sociedade angolana, vivendo de expedientes e malandragens, abusos politiqueiros e oportunismos carreiristas, especulando e corrompendo.

Em *Lueji*, Pepetela retomou a lenda de Ilunga e Lueji na Terra da Amizade, localizada na Lunda e contando a história da sua fundação, que foi beber ao livro em que Henrique de Carvalho relata a expedição, nos anos 80 do séc. XIX, ao Muatiânvua, depois retomada por Castro Soromenho num dos seus longos contos de aproveitamento de lendas e histórias fundadoras. Esse fundo histórico e lendário serve de contraponto e de *húmus* para a personagem da actualidade, dessa relação entre o passado e o presente emergindo a explicação de atitudes e sentidos.

Finalmente, no último romance, *A geração da utopia*, defrontamo-nos com o balanço da geração da CEI e da guerrilha, que fizeram a revolução, para se concluir que, independência à parte, os sonhos ficaram pelo caminho, de momento irrealizáveis – momento esse parecendo não ter fim. É o romance amargurado da distância entre a esperança de uma sociedade e um homem novos e a realidade da guerra, da morte e da miséria.

12.2 Valor documental e didáctico do romance histórico e ideológico

12.2.1 *Partes do romance, acontecimentos e funções cardinais*

A acção do romance localiza-se num perímetro que abrange a região em torno de Benguela, zonas adjacentes ao rio Katumbela, como Cubal e Quilenge, mas fundamentalmente na cidade mestiça de Angola. Não ultrapassa a região mais a norte do povo cuvale, sem chegar aos limites da Huíla e Huambo, ainda que os bailundos e outros povos mais distantes sejam referidos, ou terras para lá de Nova Lisboa, como Silva Porto.

Os povos do grupo **umbundo** (ou ovimbundos), que falam umbundo, são os mais numerosos de Angola, caracterizando-se por um expansionismo assimilador na vasta região do planalto central até ao mar, tendo desenvolvido uma actividade económica de grande importância e adquirido uma forte experiência de contacto com os europeus, não necessariamente portugueses. «Algumas etnias, como os Quiacas e os Nanos» – escreve Redinha – «ficaram celebradas pelo irrequietismo guerreiro»[1]. Desse grande grupo fazem parte os **seles**, **sumbes** e **amboins**, referidos no romance.

[1] Cf. José Redinha, *Distribuição étnica de Angola*, 8.ª ed., Luanda, CITA, 1974, p.11.

O grupo herero (tjiherero), localizado no extremo sudoeste de Angola, inclui os **cuvales**, a que pertencem personagens como Vilonda e seu filho Tyenda. Os cuvales chegavam até à região do Dombe, a sul de Benguela, o que explica a curiosidade da personagem Aquiles, que o leva até eles.

O tempo da história vai de 1890, data de nascimento do protagonista, Alexandre Semedo, pouco depois da Conferência de Berlim (1884-85), que dividiu África e impôs a sua ocupação pelas potências coloniais, até 1975, data da sua morte e da independência de Angola. O ano de 1890 ficou marcado também na história do sul de Angola pelo suicídio de Silva Porto, que, após um encontro com o chefe Ndunduma, constatou a impossibilidade das relações pacíficas dos portugueses com os ovimbundos dos grandes reinos, depois de uma vida de pioneirismo a reclamar a ocupação da África Central[2].

[2] Para estes e todos os aspectos históricos do romance, ver René Pélissier, *História das campanhas de Angola*, 2 vols., Lisboa, Estampa, 1986.

Alexandre Semedo, um branco angolano, bem assim como a sua família, ocupa a maior parte da história, como se esta fosse uma saga familiar, paradigmática da saga de povoamento dos brancos na colónia. Os negros têm um espaço reduzido na intriga, mas um peso determinante na história que se vai desenrolando, no imaginário dos brancos e sobretudo no sentido romanesco, simbólico da vitória contra estes, tomados, no seu conjunto, como inimigos.

Formalmente, o romance divide-se em cinco partes. A **designação** de cada uma, as **epígrafes** que as antecedem e as frases que estão no **epílogo** ajudam a, desde logo, erigir um sentido genérico.

1. **A Boca**, que vai de 1890 a 1904, tem 15 capítulos e pode chamar-se suplementarmente de «Primeira Consciência». A epígrafe («a boca dá a vida, dando o nome – sabedoria antiga») remete para um discurso proverbial relacionado com a filosofia tradicional de uma boa parte dos povos bantos, que consideram a palavra, o sémen e o sangue como elementos vitais, da mesma espécie, aqueles que animam o homem; o nome, nesse caso, é condição *sine qua non* de existência, uma vez que nada pode existir sem nome e todas as coisas, homens incluídos, têm vários nomes ao longo de uma existência[1]. No final, fica a «boca para um lado», sem se distinguir qual deles. Sabemos, pela leitura completa do curto epílogo, que todas as partes do corpo poderão ficar separadas, (re)partidas, caso a estátua se despedace, se se desequilibrar do soco em que está posta. Ora esta primeira parte do romance trata sobretudo de um tempo relacionado com o Ultimatum da Inglaterra a Portugal (1890), logo após os portugueses terem obrigado a Inglaterra a desocupar o território entre o Niassa e o Zambeze (em Moçambique). Por um lado, é a época em que os colonos portugueses se movimentam para justificar a ocupação dos territórios coloniais[2]. Por outro, da forte reacção dos povos africanos a essa invasão, que tiveram nos cuanhamas (Angola) ou nos macondes (Moçambiques) os expoentes da altivez e da indomabilidade. Do choque entre as duas comunidades resulta a **Primeira fase da Consciência** do estado da questão colonial.

Eventos fundamentais da história e funções cardinais:

- nascimento de Alexandra Semedo, que morde a terra cuvale ao cair;
- o barbeiro Acácio, degredado político, contribui para a formação ideológica e intelectual de Semedo;
- brincadeiras das crianças e jovens do grupo de Alexandre a imitar a guerra contra Mutu-ya-Kevela;
- violação da negrinha pelos rapazes;
- Alexandre herda a loja do padrinho;
- o pai dá-lhe a ler a *Antígona*, de Sófocles;
- os preços da borracha baixam demasiado e dois comerciantes suicidam-se.

2. A 2.ª parte intitula-se **Os Olhos**, tem 11 capítulos e a Revolução Soviética aparece nela como símbolo de maior consciencialização dos nacionalistas angolanos, uma vez que a data de 1917 está inscrita logo no título. Abrange o mais longo período, até 1940-41. A epígrafe («nos olhos estão as luzes e as lágrimas – dito dos mais velhos»), associada às

[1] Refiram-se trabalhos como *Dieu d'eau* (1948), de Marcel Griaule, ou *La philosophie bantu-rwandaise de l'être* (1956), de Alexis Kagame, como essenciais exposições sobre um comum modo vitalista, substancial e animista de ver o mundo.

[2] No séc. XIX, são conhecidos os esforços para justificar a presença no terreno, no seguimento da Conferência de Berlim, levados a cabo por Paiva Andrade (1886), António Maria Cardoso (1887) e Serpa Pinto (1889), entre outros.

palavras do epílogo («os olhos pelo mar»), remete para a visão do que fica para *lá* dos limites da terra, seu exemplo profícuo para os do lado de *cá*, em Angola. Esse exemplo chega da História (a Revolução Francesa e a Revolução Soviética). Os olhos que vêem para lá dos seus limites imediatos são, pois, os instrumentos da ilustração, vendo, vislumbrando o **Exemplo** proveitoso para os angolanos. Trata-se de uma **Segunda fase da Consciência**.

Eventos fundamentais da história e funções cardinais:

- desastre do Cuamato e suas repercussões;
- chegada do comboio ao Huambo;
- assassinato e enterro de Acácio;
- Ernesto Tavares e Alexandre interessam-se por Njaya, a que era amante do falecido Acácio, ficando o primeiro com ela;
- Njaya vai à loja de Alexandre, por intercessão de Ermelinda;
- Alexandre resolve acabar com o medo que tinha das revoltas dos negros, na simbólica noite de 14 de Julho de 1917 (que remete, em simultâneo, para a Tomada da Bastilha e a Revolução Soviética);
- Tuca é mobilizado para a «guerra preta» no Amboim;
- Ernesto abandona Njaya;
- encerrado o inquérito, inconclusivo, à morte de Acácio;
- Alexandre vai a casa de Dona Ermelinda para que interceda junto de Njaya, mas ela deixara de se interessar por brancos.

3. A 3.ª parte, englobando 12 capítulos, intitula-se **O Coração** e estende-se por cerca de 20 anos, de 1940/41 a 1961, respectivamente a época do nascimento de Pepetela, coincidente com a II Guerra Mundial, e do início da luta armada de libertação nacional. A epígrafe refere-se à crença de uma personagem do povo cuvale de que as balas dos invasores brancos podiam matar os negros mas não tocavam, não liquidavam o seu *coração*, isto é, a sua história e cultura: «nenhuma bala conseguiu de entrar no coração dele – contou Ondomba, muitos anos mais tarde». A frase do epílogo – «o coração embaixo da terra» – sublinha a terra como morada do *coração*, isto é, da tradição. A *tellus mater*, aqui como noutras culturas, simboliza o poder de criação da natureza ou a natureza da criação, telúrica, natural, subjugando o homem e todas as coisas. A terra, sendo o coração das coisas, é o centro de onde emana a vida, que, por sua vez, gera a cultura matricial. Esta parte do romance, situada precisamente no tempo que vai da II Guerra Mundial à guerra de libertação, e que inclui episódios passados numa aldeia tribal dos mucubais, corresponde à assunção da **Cultura**, no seu sentido telúrico e etnológico, que sanciona a angolanidade negra, profunda, como uma espécie de **Terceira fase da Consciência**.

Eventos fundamentais da história e funções cardinais:

- Bartolomeu Espinha casa com Eurídice e entra na família Semedo;
- Bartolomeu propõe a Alexandre o cultivo do algodão na fazenda da família;
- Vilonda vigia a Onganda;
- Aquiles, filho de Alexandre, trabalha como vigilante de obras e maltrata os empregados;
- Ernesto morre no acto sexual com a criada;
- Alexandre empresta dinheiro a Bartolomeu, por dificuldades com a fazenda e este torna-se cada vez mais influente na família;
- o grupo de Aquiles assassina Tyenda, filho de Vilonda;
- Vilonda mata Aquiles;
- o grupo de Bartolomeu Espinha (civis e militares) rouba gado cuvale para vingar Aquiles, mas sofre baixas;
- morte de Vilonda;
- Alexandre reconhece que educou mal Aquiles.

4. A 4.ª parte – **O Sexo** – abrange um período de 14 anos (de 1961 a 1975), que decorre na Guerra de Libertação. A epígrafe e a frase do epílogo referem-se aos massacres e torturas perpetrados nos bairros populares contra os negros, após a eclosão da luta armada de libertação nacional (4-2-1961). A epígrafe consta da derradeira frase proferida por uma personagem secundária: «Suku nunca castigou Féti! – grito último do velho Cassenda quando lhe arrancaram o sexo». Significa que Féti (figura mitológica correspondente ao Adão bíblico) nunca foi castigado por Deus (Suku) pelo facto de pecar, ou seja, proclama-se deste modo a inocência do homem africano. Arrancar o sexo significa castrar o negro, como que destruindo-lhe a capacidade de procriação, de fecundação. No epílogo, «o sexo para o Norte» significa que, exactamente através da violência revolucionária que responde à violência colonialista, a fecundação da nacionalidade começou nessa latitude, embora a acção do romance se situe no sul. Por outro lado, a totalidade do romance tende a demonstrar que a revolta dos povos negros não se limitou ao norte. Esta parte trata, pois, da **Criação** de uma nova ordem política. É a **Quarta fase da Consciência**.

Eventos fundamentais da história e funções cardinais:

- Chucha faz amor com os primos Dionísio e Jaime;
- morte de Donana;
- reunião da família para abordar os acontecimentos de Fevereiro de 1961;
- Dionísio vai trabalhar para a fazenda;
- Xandinho participa na caça aos «terroristas» (o alvo é um catequista da missão protestante);

– Alexandre apresenta o neto Chico, mulato, à família, escandalizando-a;
– Xandinho participa em nova caçada aos «terroristas»;
– o soba Moma visita Bartolomeu em sinal de boa vontade;
– assassínio de Moma;
– Chucha é apanhada em flagrante na cama com Chico.

5. A 5.ª parte, **As Pernas**, conclusiva, com apenas 8 capítulos, refere-se ao ano da Independência de Angola (1975). A epígrafe tem as palavras dispostas em jeito de poema:

Os homens atravessam os desertos
Sós
com as suas pernas

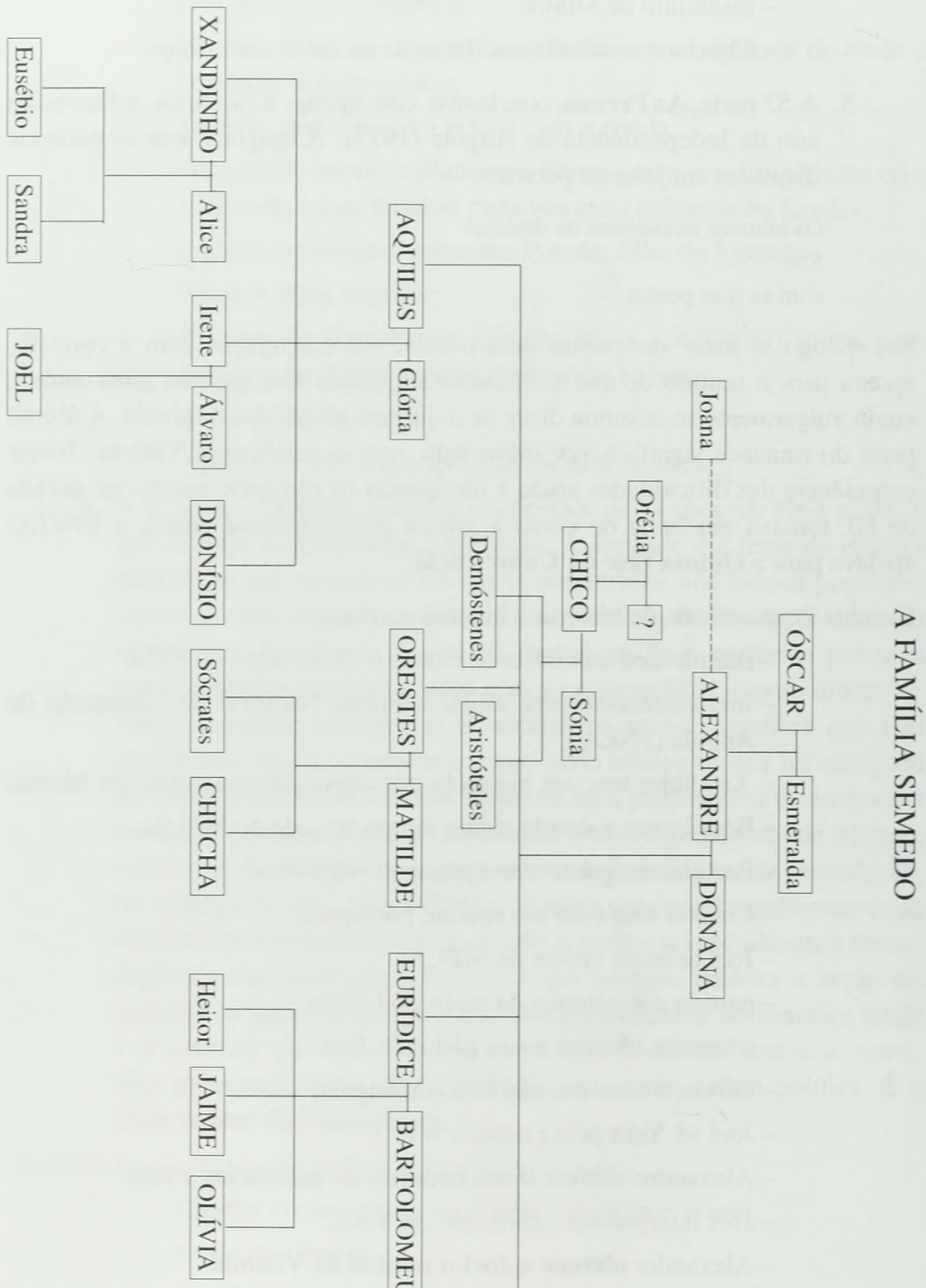
No epílogo, a frase «as pernas para o sul», em conjugação com a epígrafe, aponta para o sentido de que os homens angolanos **têm pernas para andar**, como vulgarmente se costuma dizer, se a *questão do sul* for resolvida. A última parte do romance significa, por outro lado, que se verificou a **Vitória**. Tomar consciência das dificuldades ainda a ultrapassar (o romance, escrito na década de 80, tomava em linha de conta a guerra governamental contra a UNITA) apelava para a **Quinta fase da Consciência**.

Eventos fundamentais da história e funções cardinais:

– Bartolomeu manifesta-se contra o 25 de Abril de 1974;
– Joel oferece-se para espiar a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA);
– Xandinho tem um pesadelo por causa do assassinato de Moma;
– Bartolomeu é detido algum tempo na sede do MPLA;
– Bartolomeu perde o seu pequeno «império»;
– Chucha vive com um tenente português;
– Joel anuncia vitória do MPLA;
– partida dos colonos do porto do Lobito;
– o tenente **oferece a sua pistola** a Joel;
– Olívia, a maoísta, não fica em Angola;
– Joel vê Yaka pela primeira vez;
– Alexandre **oferece o seu caderno de memórias** a Joel;
– Joel interpreta o significado de Yaka;
– Alexandre **oferece a Joel o punhal de Vilonda**;
– Alexandre muda-se para o rés-do-chão do sapalalo;
– Chucha parte com o último contingente militar português;
– Os sul-africanos tomam o Lubango e vencem a batalha de Catengue;
– Alexandre morre (e «morde» a terra de novo).

12.2.2 *As personagens*

Árvore familiar e caracterização das personagens:



O romance intitula-se *Yaka*, nome de uma estátua, que, não sendo personagem activa, desempenha o importantíssimo papel de narrador *alternativo* e de parceiro mudo de confidências de Alexandre Semedo. Mas a personagem principal é Alexandre Semedo, patriarca da família, branco, natural de Angola. As outras personagens com algum significado para o retrato social dos colonos são da família Semedo.

Alexandre era mau conversador e não atraía ninguém, sobretudo as mulheres, com as quais não tinha jeito para conversar. Figura instável, perturbada, que procura afastar-se de problemas, chega a pensar matar Ernesto, Njaya e a sua própria mulher, Donana. Herdou do pai algumas luzes e o gosto pela cultura da Antiguidade Clássica, que o levam, como sinal de apego a uma grandeza europeia, a pôr **nomes gregos e latinos** aos filhos e netos (revelando-se, depois, inadequados às suas personalidades, bastante ou totalmente opostas à carga histórica ou lendária). Toda a vida indeciso, Alexandre só compreenderá a sua identificação com Angola à hora da morte, pela boca do bisneto Joel, chegando, então, a auto-criticar-se como um «grande impostor». Representa o *branco de segunda* que hesita em assumir a angolanidade, a condição de filho de um país fundamentalmente de negros, que é preciso conhecer e respeitar.

D. Ana (ou Donana) de Aragão, branca da «Metrópole», onde era empregada doméstica de familiares dos Semedo, vai para Angola, a fim de casar com Alexandre, tão indeciso até nesses assuntos. O nome, altissonante, com ressaibos nobres, entra em contradição com o estatuto da personagem, tal como tantos outros. É irascível, agressiva, dominadora e má língua. O narrador trata-a impiedosamente. Tem a qualidade de, ao contrário do filho Aquiles, não acreditar piamente em Salazar.

Aquiles Aragão Semedo, filho de Alexandre, é violento e dominador, casado com Glória, uma mulher bonita. Os seus passatempos são a pancadaria, o futebol, as caçadas e as almoçaradas. É conhecido como «bebedor de sangue de boi» e «mata-cafres». Capataz de profissão, representa o colono boçal e brutamontes, racista, autoritário e salazarista assumido. Frustrou o desejo do pai de que se equiparasse ao modelo do herói grego, não conseguindo sequer uma formação profissional, quedando-se pela instrução primária. A violência revelou-se o seu calcanhar de Aquiles: morre trespassado no peito por uma azagaia.

Eurídice não tem atributos especiais, a não ser a teimosia. Mas é de tal ordem que consegue casar com Bartolomeu, que não despertava qualquer simpatia na família.

Bartolomeu, por alcunha Espinha, é um lisboeta, espertalhão, quase iletrado, que foi ardina e proxeneta na infância e juventude. Com cara de fuinha, nariz comprido e afilado, duro, besugo, racista, sem escrúpulos, ambicioso, ganancioso, vê Angola como um campo de exploração desenfreada. Considera Donana uma «metropolitana de veia», como ele, daí se depreendendo que os outros lhes são inferiores. Terá apoiado e participado na invasão dos sul-africanos. É, portanto, a perfeita antítese de Orfeu.

Matilde, casada com Orestes, é autoritária e determinada, dominando o marido, pretensiosa, com relações sociais na «Alta». Caracterizada como «serpente», achava Ernesto um branco «cafrealizado» por dormir com negras. Ela e Bartolomeu são personagens pertencentes à família pelo casamento e representam uma nova casta de colonos gananciosos e sem escrúpulos.

Dos netos, e para além da manifesta importância de Joel, Heitor representava a esperança de Alexandre numa descendência ilustrada. Tinha cursado no liceu a opção clássica, com latim e grego, e dedicava-se a leituras filosóficas, mas o seu papel é irrelevante, na cadeia de frustrações que foi a vida do avô.

Dionísio e Jaime são os netos que se aproveitam sexualmente da prima Maria da Graça, tratada por Chucha. O primeiro, caracterizado como vadio e cobarde (diferente do clássico modelo mítico), quando ela tinha 10 anos, sugou-lhe o seio. O segundo, filho de Bartolomeu, com sardas vermelhas na cara, pareceu herdar-lhe o mau carácter, chantageando a prima, ao encontrá-la com Dionísio, e obrigando-a a conceder-lhe os seus favores.

Chucha, por sua vez, sensual, volúvel e descomplexada, assume o sexo e a boa vida sem preconceitos. Mulher libidinosa e livre, é personagem frontal, sem hipocrisias. Mostra ser sensível e desmedida, talvez algo frívola (ou sentimental), ao retardar a partida do navio, no Lobito, para ir buscar o seu gato a Benguela.

Xandinho, filho de Aquiles, espírito débil, desejando um futuro na União Nacional, segue a carreira administrativa e torna-se denunciante e torturador, participando no aprisionamento e assassinato do soba Moma, com a morte do qual tem violento pesadelo. Simboliza o arcar da culpabilidade da família Semedo, enquanto Joel encarna o seu ressarcir.

Sócrates e Orestes, filhos de Alexandre, e o neto Sócrates, são irrelevantes, personagens apenas referidas como apáticas, sem a fibra de um Aquiles, isto é, o contrário do filósofo grego e da trágica personagem clássica retomada de Ésquilo por Racine e outros grandes escritores mais modernos.

Joel, o bisneto de Alexandre, patriota angolano, apoiante do MPLA, representa a opção pela terra natal, o ramo da família que, pela prática, assume a nacionalidade nascente e resolve arcar com as consequências. Tem o nome do profeta bíblico que anunciou o Juízo Final. Para a família Semedo, o «juízo final» foi a saída de Angola.

Chico, mulato, filho de pai cabo-verdiano e de Ofélia, filha da negra Joana, esta última amante de Alexandre Semedo (portanto, sem a lividez, a inefabilidade e o sentido trágico da figura shakespeareana e rimbaudiana), é o neto bastardo, de que apenas Chucha gosta, mantendo relações íntimas com ele. Representa, na sua atitude política ambígua, todos os mestiços hesitantes a respeito do seu papel na sociedade, herdeiros de duas tradições que os rejeitam: a branca e a negra. Tendem a aproximar-se da primeira, que confere prestígio, mas que não os reconhece como perfeitos brancos, sendo também rejeitados pela comunidade negra

antiga, que os acha distantes e branqueados. Chico sofre na pele e na consciência o drama de não ter a *família alargada*[1] a que teria direito.

[1] Usamos aqui esse conceito antropológico como metáfora.

Personagens secundárias, mas com certa importância para a compreensão da evolução histórica da colónia e particularmente de Alexandre Semedo são Acácio, o barbeiro maçónico, Queirós, o padrinho que lhe deixa a loja de herança, e Ernesto Tavares, amante de Njaya. Acácio, republicano, socialista e anarquista (lido em Proudhon e Bakunine), tem o nome da árvore que, por abundante, é o símbolo de Benguela, figurando, por isso, nas armas da cidade. Tavares defendia a **independência de Benguela** ligada ao Brasil, numa linha de ideias que, desde 1822, resultara nos «partidos brasileiros» de Angola e tinha ganho adeptos entusiásticos; todavia, acabou por militar na União Nacional.

As personagens/figuras negras da história principal ou da hipodiegética são as seguintes:

- Njaya, amante de Ernesto Tavares, de quem Alexandre gosta, mas que resolve nunca mais viver com brancos, numa atitude de efectiva independência pessoal e de simbólica independência dos negros em relação aos brancos;
- Vilonda, chefe da onganda (aldeia cuvale, ou mucubal);
- Tyenda, filho de Vilonda;
- Ngonga, outro chefe de onganda;
- Ondomba, filha de Ngonga, que iria casar com Tyenda;
- soba Moma, assassinado pelos brancos extremistas;
- Tuca, colega de folguedos de Alexandre Semedo;
- Ruca, amigo de Joel;
- Chitekulu, figura somente citada (I, 7);
- Cassenda, referido de passagem (IV, 11).

Note-se que, não fazendo parte da história de *Yaka*, há figuras históricas (cobertas pela lenda) que surgem citadas como heróis revoltosos dos povos angolanos:

- Ndunduma[2], rei do Bié, a quem Silva Porto visitou, antes de se suicidar (parte I, capítulo 2);
- Mutu-ya-Kevela, chefe do Bailundo, a que os portugueses se referiam como Quebera[3] (I, 7), que, no iníco do século XX, no Planalto, chefiou revoltas contra o trabalho forçado dos bailundos;
- Bula Matari (II,10), ou Matadi, chefe revoltoso contra o rei do Congo (século XVI), a aristocracia e os seus aliados portugueses;
- Tchibinda-Ilunga, herói-caçador do povo lunda (III, 6);
- Mandume, soba dos cuanhamas, que resistiu aos portugueses, auxiliado pelos alemães, falecido em 1917;
- Ekuikui, histórico rei do Bailundo, que governou entre 1876 e 1893 (I, 8).

[2] Dele retirou o nome de guerra o escritor e político Costa Andrade: Ndunduma We Lépi.

[3] Note-se como a palavra é a aglutinação das palavras da frase popular «que bera!» (que mau!).

A referência nos textos a figuras históricas e/ou lendárias tem como finalidade a recuperação da memória histórica, mostrando que as revoltas e a revolução modernas entroncam numa tradição antiquíssima e, por outro lado, certificam que a africanidade desde sempre apresentou exemplos magníficos de grandes personalidades. Certos textos da literatura africana moderna, portanto não oral, enquadram-se na tradição deste século de recuperar para a ficção figuras históricas importantes. São exemplos conhecidos os moçambicanos João Dias, com *Godido e outros contos* (1952), sobre o chefe regional, e Ungulani Ba Ka Khosa, com *Ualalapi* (1987), sobre o imperador Ngungunhane e Ualalapi, ou os angolanos Manuel Pedro Pacavira, com *Nzinga Mbandi* (1975), sobre o Reino da Matamba, e Pepetela, com *A revolta da Casa dos Ídolos* (1980), sobre a revolta do mesmo nome ocorrida no Reino do Congo, no século XVI.

As personagens/figuras mulatas são:

- Ermelinda Gonçalves, antiga amante de Acácio;
- Isidro, poeta e cantor;
- João, rapaz bonito, amante de Njaya;
- Joana, ex-amante de Alexandre Semedo;
- Ofélia, mulata, que, por isso, contradiz a alva figura de Shakespeare, filha de Alexandra Semedo e de Joana;
- Chico, neto de Alexandre, filho de Ofélia;
- Nízia, vizinha e namorada de Joel, nada e criada com ele.

12.2.3 *A narração e a perspectiva narrativa*

Temos mais do que um narrador: Alexandre Semedo, Yaka, o soldado do Cuamato, o narrador omnisciente, etc. O descentramento da narração conduz a uma visão mais alargada, como se a história, a diegese, se comparasse à História interpretada por vários autores. Por outro lado, nem sempre, num capítulo, existe um exclusivo narrador, permitindo uma ambiguidade ou indeterminação focalizadora. Por exemplo, na parte II, capítulo 4, deparamos sucessivamente com um narrador omnisciente, passando a voz narrativa para Alexandre Semedo (no trecho relativo ao velho Cerqueira e a Silva Porto), depois para Yaka e regressando a Alexandre.

A narração combina estilo directo com estilo indirecto, numa sintaxe algumas vezes angolanizada, não demasiado marcada, como acontece em José Luandino Vieira, mas mais discreta. A linguagem angolanizada, geralmente em tom magoado e afectivo, de focalização interna, pertence a Yaka.

A focalização de tipo omnisciente, neutral, verifica-se com mais nitidez nos primeiros capítulos do romance.

Uma narração propícia à manifestação da ideologia e dos sentimentos, num discurso sem pontos finais, solto, com parágrafos ocupando várias páginas, que se adequa à linguagem sem controlo de um homem embriagado, encontra-se justamente no episódio do relato da batalha de Pembe (Cuamato) (I, 14).

Uma focalização interna, contida, é a do miúdo Jaime dirigindo-se, em pensamentos, à prima Chucha (IV, 6), ou a desta em relação a Dionísio.

Narração de fluxo de consciência, em linguagem intempestiva, com ritmo acelerado, encontra-se na quinta parte do romance, correspondente a vivências e tempos históricos conturbados, dando conta, por um lado, da ocorrência do 25 de Abril de 1974 (V, I); por outro, sobre a confusão que se estabeleceu em Benguela, depois disso, como que discursivamente simbolizando a vertigem dos acontecimentos, o tumulto da história.

Em geral, a abertura e o fecho das cinco partes são focalizados através de Yaka, responsável ainda pela perspectiva do epílogo e doadora do seu nome ao título do romance. É como se, em última análise, a narração passasse pela responsabilidade máxima de Yaka. De facto, no início e no epílogo do romance, Yaka fala da «minha criação», podendo interpretar-se essa criação como a tripla criação do próprio Alexandre Semedo (ao qual ela provoca estranheza; fazendo-a ele sua destinatária de confidências), do discurso narrativo e de Angola. Nesse caso, não sendo Yaka uma personagem (ou uma personagem activa), porque não fala nem actua (no final, parece responder a Alexandre, mas entende-se essa ilusão como a de um moribundo), o seu papel seria o de narrador sobrepondo-se a todos os outros narradores, mesmo quando parece ceder-lhes a primazia.

A história do romance, que apresenta aspectos de um retrato de família da colonização histórica do sul, gira sobretudo em torno de um protagonista-narrador apagado, Alexandre, que recusa o protagonismo. A inscrição do nome do narrador simbólico, Yaka, como título do romance instala uma tensão entre o que parece o predomínio da voz de Alexandre e o que parece o efectivo domínio das forças mágicas do destino por essa estátua sem voz.

12.2.4 *Outros aspectos*

Existe no seio da sociedade dos brancos uma atmosfera permanente de mistério, fascínio e medo, que resulta das constantes agitações e revoltas dos negros (a ameaça das revoltas, das sombras e da massa negra, etc.) e da incapacidade de compreensão e aceitação de estarem em presença de culturas e estádios de desenvolvimento diferenciados.

Por isso, quando Alexandre fita a estátua Yaka ou se aproxima do punhal de Vilonda, tem tendência para um sentimento de estranheza ou para a obnubilação dos sentidos, chegando mesmo a desmaiar. O factor étnico exerce um tal poder que tende a libertar Alexandre dos sentimentos e da influência colonialistas. Num monólogo que aparece no meio da narração omnisciente (parte V, capítu-

lo 5). Alexandre interroga-se explicitamente sobre o olhar ambíguo e misterioso de Yaka.

A chuva (IV, 4; V, 1) representa a Fecundação/Revolução. Repare-se que noutros escritores, como Agostinho Neto e José Luandino Vieira, a ameaça de chuva, ou mais latamente, de tempestade, pressagia muitas vezes acontecimentos sociais a ter na devida conta. Assim, no poema de Neto «Aqui no cárcere», o verso «ninguém impedirá a chuva» significa que o poder colonial não poderá impedir a revolução anti-colonial, como aliás se veio a verificar no domínio do real. Ou na «Estória do ovo e da galinha», inserta em *Luuanda*, as nuvens que ameaçam chuva forte e mau tempo, no início da história, conotam acontecimentos sociais de alguma turbulência, que, a nível simbólico, remeterão para a própria luta de libertação nacional.

A chuva, enquanto elemento simbólico de presságio (ao modo ancestral, pois o presságio faz parte do quotidiano do negro arcaico) e também de transformação, surge muito cedo como uma espécie de *argamassa* do projecto nacional: «ligar a boca aos olhos e às pernas e ao sexo, ainda isolados em desconfianças» (parte I, capítulo 3).

Dentro da história de *Yaka*, existe uma história hipodiegética [1] da maior importância. A história do «desastre do Cuamato» (batalha de Pemba ou Pembe) pelo soldado no bar do Lima (I,14), num discurso paroxístico, serve para mostrar a basófia colonial e a ineficácia do poderio militar face à determinação nativa.

A história passada na onganda de Vilonda, situada no Capurolo (III, 2 e 5), embora não seja um exemplo de nível hipodiegético, pode tomar-se como aparentado, na medida em que a narração se desloca do interior da sociedade branca para a negra tribal, pelo que só um narrador integrado no meio poderia relatá-la. Serve para contrapor à barbárie protagonizada por Aquiles a tranquilidade e o bucolismo da aldeia.

O discurso sobre a escrita (as memórias de Alexandre) e a adaga cuvale (IV, 5) constitui um indicador eloquente sobre o **processo de auto-conhecimento** do protagonista.

A Kuribeka, de que fazia parte Acácio, é apresentada no romance como a própria maçonaria angolana, com uma imagem positiva, filantrópica e empenhada no esclarecimento das pessoas. A acácia, flor de Benguela, é palavra feminina do símbolo maçónico e nome do barbeiro. Numa crónica jornalística, Pepetela confirma-nos o conceito que tinha da Kuribeka. Falando de Benguela, escreve: «aí se criou uma elite de fortes sentimentos republicanos, liderada pela maçonaria (a Kuribeka), baseada socialmente nas grandes famílias de ligações indissolúveis com Luanda»[2]. Ora Henrique Galvão, estudando os primeiros anos deste século em Angola, descreve as Kuribekas (no plural) como congregando juízes, comerciantes, militares e outras pessoas influentes, mas sendo organizações de tipo mafioso, ligadas ao tráfico de influências, corrupção e negócios ilícitos, que chegavam a manipular os condenados, incitando-os à pederastia e ao acasalamento para, através de chantagem, poderem cobrar emolumentos[3].

[1] História dentro da história, contada por uma personagem. Ver Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, pp. 284-286.

[2] Pepetela, «Cidade das acácias rubras», in *Público* (16-5-1993), Porto/Lisboa. O escritor Leonel Cosme escreveu uma carta ao jornal a corrigir alguns equívocos de Pepetela.

[3] Cf. Henrique Galvão, *História do nosso tempo. Acção e obra de João de Almeida (1904-1910)*, 2.ª ed., Lisboa, 1934, pp. 158-161.

Conclui-se, pois, que Pepetela não teve a intenção de transformar a Kuribeka histórica numa outra organização ficcionalmente aceitável na economia da narrativa, mas antes se baseou num equívoco de informação.

O sentido do romance aponta para uma crítica decisiva aos brancos de Benguela e suas concepções ideológicas e políticas, comportamento, ambições, que os tornam broncos e gananciosos. Certas figuras de brancos (Acácio, Joel, Alexandre, Chucha) são tratadas com desvelo, mas acaba por sobressair o peso do mundo negro (revoltas, vitórias, heróis, Yaka, mártires como Moma, etc.). Todavia, já no final do romance, o revolucionário da família, Joel, interpreta o significado do sorriso irónico da estátua e torna-se na encarnação viva daquilo por que Alexandre ansiara subconscientemente durante toda a vida. Podemos interpretar tal episódio como a justificação de um lugar para os brancos na nova sociedade angolana: a favor da independência, com o MPLA.

A partir do próprio título, o mundo negro detém um capital simbólico de poder ancestral, histórico e cultural. O mundo branco, embora predominando em boa parte da narração e do espaço físico e social, não consegue compreender, dominar por inteiro ou aceitar esse mundo negro.

Yaka oferece a possibilidade de servir como ilustração da época decisiva da colonização portuguesa em Angola. Permite, por isso, imaginar ficcionalmente os sobressaltos experimentados pelos colonos face à presença obsidiante do mundo negro e suas revoltas. Embora sendo um romance fértil em episódios, referências e alusões históricas e étnicas, que pode chegar a confundir um leitor desprevenido, é inegável o valor didáctico que apresenta. Saliente-se que, para uma visão ficcional mais alargada e multímoda da colonização no sul de Angola, convirá sempre tomar em linha de conta a projectada pentalogia de Leonel Cosme, cuja acção decorre fundamentalmente na Huíla, de que saíram três volumes: *A revolta* (1963; 2.ª ed. rev. e aumentada, 1983); *A terra da promissão* (1988) e *A hora final* (1992).

BIBLIOGRAFIA

1. Texto de leitura obrigatória

PEPETELA, *Yaka*, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1985.

2. Leituras complementares

AA. VV. (MPLA), *História de Angola*, Porto, Afrontamento, s. d.

LABAN, Michel, *Angola – encontro com escritores*, vol. 2, Porto, Fund. Eng. António de Almeida, 1991, pp. 767-819.

MENDES, Mme., *Pepetela, Yaka*, Vanves, Centre National d'Enseignement à Distance, s. d.

PÉLISSIER, René, *História das campanhas de Angola. Resistência e revoltas (1845--1941)*, vol. 1, Lisboa, Estampa, 1986.

TORRES, Alexandre Pinheiro, «*Yaka* (ou o calcanhar de Aquiles?)», in Manuel Ferreira (org.), *Literaturas africanas de língua portuguesa*, Lisboa, Gulbenkian, 1987, pp. 197-203.

13. A actualidade literária de Angola

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer as principais linhas de rumo da literatura angolana no pós--independência;
- Destacar alguns dos novos escritores surgidos neste período.

As independências, no ano de 1975, marcam uma viragem decisiva no rumo das literaturas africanas. Angola revela, como sempre, um potencial literário sem par. Em Dezembro desse ano, era fundada a União dos Escritores Angolanos. A divulgação dos inéditos de José Luandino Vieira, Pepetela, Uanhenga Xitu e outros contribuiu decisivamente para a confirmação de Angola como a maior força literária dos cinco países emergentes.

Na ficção, é muito difícil não existirem marcas referenciais que remetam para lugares, coisas, pessoas, linguagens, factos ou tempos concretos. Nesse jogo entre a ilusão do real concreto e o concreto da ilusão ficcional, a ideologia do enraizamento, enquanto modo de identidade, crava no texto as suas garras.

Na pós-independência, há na literatura um discurso ideológico do poder e outro do contra-poder. O discurso do poder procura legitimá-lo pelo poder do enraizamento [1] e da nacionalidade. O discurso do contra-poder não discute a nacionalidade, mas pode discutir o modo como ela se legitimou, recuando às origens. Ou pode simplesmente silenciá-la, enquanto tema, ou secundarizá-la.

[1] Para a questão do enraizamento, ver Guy Scarpetta, *Elogio do cosmopolitismo*, Lisboa, João Azevedo, 1988, e Alain Finkielkraut, *A derrota do pensamento*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.

Em geral, é difícil escapar ao enraizamento (nem o escritor o deseja, numa época de afirmação e confirmação nacional), que se manifesta sob formas regionalistas e nacionalistas e em fórmulas universais arquetípicas que constituem, em qualquer parte, os fundamentos do sentido de pertença a uma comunidade. **Os elementos fulcrais do enraizamento são os signos da terra, povo, língua, sangue, raça e da tríade nação-pátria-Estado**. O modo como no texto se faz a sua distribuição ou rasura é que permite avaliar o grau de imputabilidade da radicação nacional e do zelo sanguíneo.

Na pós-independência, há uma corrente de herança neo-realista, geralmente levada a cabo por escritores com uma longa vivência do fascismo, em Portugal, e do colonialismo, em África [2], e outra, menos neo e mais castiça ou costumbrista [3].

[2] Os cabo-verdianos Teixeira de Sousa, com, entre outros, *Xaguate* (1988) e *Na ribeira de Deus* (1992) ou Onésimo Silveira, com *A saga das as-secas e das graças de nosse-nhor* (1992).

[3] Como *O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1990), de Germano de Almeida, herdeiro da literatura funerária (Cabo Verde) de humor e ironia de uma *Nga mutúri* (1882), de Alfredo Troni, e *O enterro de nha Candinha Sena* (1957), de António Aurélio Gonçalves (Cabo Verde).

Logo a seguir a um surto patriótico de textos literários glosando e glorificando a luta de libertação nacional, a épica do povo sublevado e seus heróis, a independência e a política nacional (num momento particularmente difícil para o povo angolano), começou a aparecer uma literatura inconformista, cujos precursores eram, sem dúvida, *Mayombe* (escrito em 1971, publicado em 1980), de Pepetela, romance simbólico sobre os defeitos da organização guerrilheira e seus homens, e também ***As lágrimas e o vento* (1975)**, de **Manuel dos Santos Lima**, o único romance cujo espaço de acção é tanto a guerrilha como a guerra colonial no interior das fileiras portuguesas, escrito por quem viveu nos dois lados da barricada.

O próprio Pepetela, como já se disse, deu continuidade a *Mayombe*, escrevendo *O cão e os caluandas* (1985), narrativa picaresca em torno da vagabundagem de um cão, dissecando várias situações sociais, profissionais, políticas, familiares e económicas, numa perspectiva crítica que ainda hoje não agrada a alguns sectores da própria intelectualidade angolana, e que culminou com *A geração da utopia* (1992), romance sobre o desencanto da geração de 60.

A crítica social de Pepetela, que começara, de facto, no interior do espaço romanesco da guerrilha, em *Mayombe* (1980), atinge, de modo simbólico, as próprias fundações da luta de libertação nacional e hesita no reconhecimento da legitimidade do poder (quase) absoluto e despótico, ao tratar da revolta no interior da casa dos ídolos do Reino do Congo e da utopia-sereia que o cão pícaro persegue pelo mar dentro. É como se uma dúvida atroz se instalasse na consciência do escritor, que ficciona utopias e desânimos nacionais como meras querelas sociais ou questiúnculas de vizinhança, família e companheiros. A crítica dos usos mascara a crítica do sistema ou trata-se simplesmente de corrigir os pormenores de um estado de mundo sem alternativa? Sob regimes duros, mas legitimados pela história e a conjuntura, os escritores não criticam os fundamentos da nação, porque os aceitam, mas encenam a crítica do fundamentalismo através do humor pícaro, costumbrista, social ou cultural. Daí que, como noutros quadrantes, o local de onde se fala assuma uma importância flagrante. Os angolanos Manuel dos Santos Lima, com *Os anões e os mendigos* (1984), José Eduardo Agualusa, com *D. Nicolau Água-Rosada* (1990), ou Leonel Cosme, com a pentalogia de *A revolta* (três volumes publicados), traçam os limites e as possibilidades da crítica aos fundamentos ideológicos e à prática da luta de libertação nacional e do novo poder constituído, desde lugares fora do alcance desse poder.

Manuel Rui, com ***Quem me dera ser onda* (1982)** e ***Crónica de um mujimbo* (1991)**, constrói narrativas deveras divertidas sobre situações caricatas, porém dramáticas, geradas na sociedade angolana pela inexperiência política, administrativa, gestionária e profissional e pelas condições adversas que a continuação da guerra veio a provocar.

O riso, velha fórmula de exorcismo e catarse, atravessa nesses escritores o filão narrativo de apreciação sociológica do quotidiano. A função dessa literatura, depois de um primeiro momento de crispação, em que foi mal recebida por sectores de vigilância ideológica, foi a de contribuir para a crítica da sociedade e o aperfeiçoamento da revolução, sem mexer no esquema fundamental do poder e do seu abuso.

Alguns escritores prosseguem, na esteira de uma criatividade irónica e/ou linguística, fundamentando-se no substrato cultural invariavelmente identificado com o regionalismo extra-urbano, através de **tipicismos comportamentais, linguísticos, ou idiossincrasias** (filosóficas, cosmológicas), com a ajuda da sua experiência profissional, académica ou educativa no âmbito da antropologia, etnologia ou vivencial, como sejam **Henrique Abranches**, Ruy Duarte de Carvalho, Boaventura Cardoso, Arlindo Barbeitos, António Fonseca, **Manuel Pedro Pacavira**, **Uanhenga Xitu**.

Distingamos na narrativa angolana um *discurso étnico* e um *discurso casticista*, por vezes entrecruzando-se. O discurso étnico, nalgumas narrativas, associa-se ao discurso da história, num hibridismo que privilegia a ficcionalidade, como se, nalguns momentos da diegese, descurasse o peso da seriedade, logo sublinhada nos discursos epigráficos. A recuperação e revalorização de grandes heróis, ou

quaisquer tipo de figuras históricas e lendárias, tem, entre os africanos e negros de todo o mundo, uma tradição apreciável, que experimentou um surto notável no dealbar da Negritude. São conhecidos os casos de Toussaint Louverture e do Rei Cristophe, apropriados por Aimé Césaire, ou de Chaka-Zulu, por Thomas Mofolo. Na África que nos ocupa, a figura de Ngungunhane, tema de dois livros, é tratada com o sentido ideológico de resgatá-la à história colonial, recuperando-a para a história moçambicana, concedendo um lugar muito importante ao substrato étnico, decerto com o intuito de resgatá-la à leitura de cariz colonialista e racista produzida pela documentação portuguesa.

O enraizamento casticista engloba duas componentes: a linguagem típica do povo e a crítica social de situações, usos e costumes. A legitimação nacional casticista tem o mesmo valor que a do romance ideológico ou do romance étnico, mas, no caso castiço, o humor e a malícia, assentes na observação do povo ou dele decorrente, criam a sugestão de que o narrador ou certas personagens constituem como que um contra-poder absoluto aos novos poderes. Mas a narrativa, ao referir espaços sociais e físicos situados em Angola, Cabo Verde ou Moçambique, ainda que usando a linguagem pícara, de crítica social e de costumes, não pode furtar-se a reforçar a referencialidade ideo-política segundo uma visão que é sempre de dentro de um sistema estabelecido, em que não se põem em causa, pelo menos frontalmente ou na generalidade, a independência, o regime político e o poder.

O romance *A konkhava de feti* (1981) insere-se na *corrente étnica*, que opera esteticamente a partir de um fundo documental tipicamente africano e angolano, aproveitando o conhecimento etno-antropológico e histórico [1], sobretudo dos cuanhamas. O romance assenta em três pressupostos ideológicos complementares. Procura convencer o leitor de que não há negros (e nunca os houve) ingénuos e inocentes, à maneira da concepção rousseauniana: guerrearam-se, lutaram por poderes imponentes, criaram cabalas, ergueram barreiras sociais, não menos que outros povos. Procura demonstrar a complexidade da fundamentação etno-cultural angolana. Finalmente, simboliza a incerteza das convicções e dos resultados do percurso humano. A única idade mítica, paradisíaca, é exactamente a do tempo da *machadinha do primeiro homem*, ou seja, da Konkhava de Feti (adâmica, ou seja, pré-camítica, antes dos filhos de Noé separarem as águas rácicas).

O autor escreveu um posfácio, em que adverte o leitor para que não faça uma leitura conforme ao género do romance histórico, e, depois de outras explicações, de sentido etno-histórico e antropológico, termina por estabelecer explicitamente um paralelo entre a grande aventura de Kapitia e a luta de libertação nacional [2]. Kapitia passa pela vivência da guerra, pelo jogo do poder, que parece enojá-lo, postando-se ao lado das forças criadoras e criativas da sociedade, numa parábola relativa ao valor dos intelectuais e a todos os tempos em que a revolução devorou os seus filhos.

O discurso desenvolve-se segundo um processo grandiloquente e aforístico, retórico, carregado de episódios, cheio de hipérboles, tal como em *Ualalapi*

[1] Etnólogo e branco, nascido em Portugal, Henrique Abranches é o autor de *A konkhava de feti*, um romance de fundamentação étnica que decidiu escrever, em 1961, quando estava preso em Luanda, mas só o fez em 1979. De facto, no final, estão balizadas as cidades e datas entre as quais se cumpriu o seu destino: Luanda, Lisboa, Alger, Luanda (1961-1980). Ainda no final, o autor oferece um texto explicativo curto, em que arrola os fundamentos do romance, indicando fontes históricas, etnológicas e lendárias.

[2] Numa nota introdutória, dedica o livro às crianças e a todos os que não sofreram a tragédia do exílio e do cárcere, parecendo com isso querer significar que, tal como o narrador seguiu Kapitia com os olhos da perseverança, neles deposita a «sagrada esperança» de uma nova Grande Aventura.

(1987), romance do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa sobre Ngungunhane, derramando-se alegoricamente como o discurso bíblico ou a lenda fundadora de uma estirpe. Mas, por outro lado, o sagrado interpenetra-se com o profano, numa cópula transgressora, que alija do texto parte da sua carga circunspecta. A linguagem não foge ao nível da norma-padrão portuguesa de uso formal, salvo nalguns termos angolanos, aliás devidamente explicados num glossário final, ou em partes de nítida apropriação de formas do discurso dialogal e quotidiano.

Na *Konkhava*, a história e a política defluem em regime de longa duração e, quase sempre, ilocalizáveis, do que resulta uma forte carga alegórica. Na representação do mundo não existe qualquer referencialidade moderna, urbana. As ideias sobre o mundo decorrem dos símbolos e alegorias, que legitimam somente a nação folclórica e mítica.

Henrique Abranches publicou ainda os romances *O clã de novembrino* e *Kissoko de guerra* (ambos de 1989), respectivamente em três e dois volumes. Além desses, é autor de *Titânia* (1993), o primeiro romance africano de língua portuguesa de ficção científica.

Outros investem-se de autenticidade afro-angolana através do **empenhamento ideológico-político**, como **João Melo**, **Jofre Rocha**, **Jorge Macedo**, **Garcia Bires** ou Adriano Botelho de Vasconcelos.

Em *Geografia da coragem* (1980), o angolano Jorge Macedo constrói um conceito excludente de nação, pátria e estado, expulsando da república e da república das letras os que nela não assistiram ao seu parto. O texto de Macedo louva a coragem de quem ficou na terra pátria. Em epígrafe, o autor situa as cenas em Agosto e Setembro de 1975, «nem mais nem menos». Esta precisão histórica, da imediata pré-independência, quando os angolanos eram atacados, às portas de Luanda, pelos sul-africanos, zairenses e angolanos da FNLA, funciona como enquadramento histórico para a diegese, como que a lembrar que a realidade podia ter sido vivida exactamente desse modo ficcional.

Em dois trechos, do início e do final, se define o conceito pejorativo dos que não ficaram, os da VIVATÚRIA, explicitando que o patriotismo exige, não já a mística do «sangue negro», típica da Negritude, mas o seu derramamento, englobando elementos da posse da terra e de pertença ao continente africano[1]. As últimas palavras do romance são mesmo as seguintes: «para o Norte e para o Sul da nossa querida TERRA!» (p. 183). Nítida necessidade de vincar o sentido de pertença, de quem não arredou pé, a um dado território. Questão impossível de ficcionar desse modo na literatura cabo-verdiana, onde a emigração suplanta a população residente e cujo erário assenta nas remessas da diáspora. Ou, se ficcionada, isso poderá acontecer por imperativos ideológicos extra-ficcionais. Subjacente ao discurso ficcional, em Jorge Macedo, o código ideológico da nação moderna, do sentimento de pátria e da edificação do Estado angolano, não só contra os inimigos externos (África do Sul, Zaire), mas também contra os inimigos internos (FNLA, UNITA) e os irmãos de «sangue» retirantes. A narrativa ideológica, militante, de panegírico, *Geografia da coragem*, assenta ainda no fundo etno-cultural, que assoma, no primeiro episódio, em mais de dez

[1] «Inventaram a VIVATÚRIA, a terra em qualquer parte de cama e mesa, onde de qualquer pão amassado de que modo fosse, pudessem ser considerados cidadãos de cidadania, mas que nunca de nenhuma feição conste gota de seu sangue na libertação de ninguém» (p. 11); «lugar onde viver seja ser chamado vivo, ainda que em corpo de depenado, de despido de situação geográfica, da possibilidade de habitar a posse de um continente, dum mar, dum rio, dum monte, dum pedaço de praia» (p. 181).

páginas, para se contar a história da Rainha Cobra e do Rei Sapo, e na doação à linguagem «espontânea» do *Volksgeist*, do discurso popular e populista da oralidade desbragada, ingénua e inflamada.

Numa outra via de mais intenso trabalho vocabular, que assimila os contributos do **concretismo, do experimentalismo e de outras vanguardas, desenvolve-se uma escrita moderna**, à margem do etnologismo ou da vinculação militante, mais decisivamente propensa a temáticas e semânticas essencialistas e universalizantes (o amor, a morte, a escrita, a libido, etc.).

Numa primeira etapa, ainda na vigência da era colonial, há, como se viu no capítulo 11, o livro de João-Maria Vilanova, *Vinte canções para Ximinha* (1971), o de Ruy Duarte de Carvalho, *Chão de oferta* (1972), e o de David Mestre, *Crónica do ghetto* (1973). **Arlindo Barbeitos** publicou ***Angola, angolê, angolema* (1976)**, no qual os elementos significantes se transformam, pelo poder evocativo e sugestivo das conotações étnicas, aforísticas, numa semântica simbólica da angolanidade e da universalidade humana.

Ruy Duarte de Carvalho, mais concentrado na diluição referencial, não deixou de delimitar o espaço geo-social numa região de Angola pouco tratada poeticamente: o extremo sul. David Mestre, de livro para livro, procede ao dessoramento da palavra.

Ruy Duarte de Carvalho, nos livros posteriores, sobretudo em ***A decisão da idade* (1976)**, que retoma poemas do primeiro, e ***Hábito da terra* (1988)**, prossegue um itinerário de radicação telúrica e busca existencial e de uma metapoética perfeitamente singular, inovadora, no âmbito das novas literaturas. O seu livro de estórias, *Como se o mundo não tivesse leste* (1977), e uma selecção de textos da expressão oral africana (versões, derivações, reconversões, como ele as designa), intitulada *Ondula, savana branca* (1982), para além de outros títulos poéticos ou relacionados com a escrita do cinema, prolongam a singular apetência pela etnologia e os seus lugares de exercício, a sul.

Numa narrativa, a ideologia do enraizamento, no que diz respeito aos elementos componenciais atrás indicados, dificilmente aparecerá de forma explícita ou consciente. Assim, a terra como território limitado no interior de uma nacionalidade, no qual os seus habitantes não têm o sentido dos limites, ignorando a concepção moderna, pós-bonapartista do Estado e das fronteiras, pode ler-se na narrativa do angolano Ruy Duarte de Carvalho, *Como se o mundo não tivesse leste* (1977)[1]. A terra e os homens, na sua vida tribal de criadores de gado, não são *pertença* de outros nem de entidades supra-regionais, e os conflitos que surgem derivam de, nos circuitos regionais de criação de gado, nas fazendas ou na liberdade das chanas, e da sua troca por alimentos, instrumentos de trabalho ou objectos, se chocarem interesses dos tribalizados e dos destribalizados. Omnipresente em toda a narrativa, a terra opõe-se ao cosmos (p. 28). A seca que assola a região do extremo sul de Angola é atribuída também, pelos criadores nativos de gado, ao branco, que possuía «capim e água dentro do arame» (p. 63). O branco do comércio ou da administração colonial encarna o odioso da história,

[1] Ruy Duarte de Carvalho foi regente agrícola e criador de gado caraculo, com um doutoramento em etnologia, segundo uma perspectiva não-colonial.

em trechos e episódios narrados numa linguagem de grande contensão, praticamente segundo a norma lisboeta. O narrador explica que a estória, «para quem lhe está de fora» (p. 117), é muito simples. O narrador, no começo da primeira narrativa, declara Fidel Castro um herói da sua juventude, o que significa que, à data da narração, deixou de o ser. Essa profissão de menos fé castrista tem na obsessão da terra e na compreensão do povo alheio à civilização urbana os principais destinatários. O enraizamento étnico, no caso de Carvalho, nunca ultrapassa os limites do rigoroso recorte sócio-etnológico centrado na actualidade colonial, da avaliação das forças em presença, dos minuciosos pontos de tensão, contraste e encontro de culturas e autoridades, numa linguagem arredada da política global, mas em que esta, na época colonial, se manifesta nos pequenos confrontos, descritos num lúcido e recortado discurso de referencialização--contextualização, cujo ponto de vista não pode ter outra origem que não seja o interno à cultura rural, que as epígrafes bambara e dogon ratificam.

Em *Como se o mundo não tivesse leste*, a história e a política são apenas apercebidas como estilhaços de poderes longínquos que à chana chegam atenuados, mas causando estragos, os pastores não concordando com as ideias dos brancos que com eles contactam. A observação dos estragos coloniais sobre segmentos da sociedade tribal, rural e vaqueira acomoda-se à ideologia anti-colonial e à sede de justificação etno-regional.

Refira-se o espectro dos que compõem o mosaico literário recente: **João Maimona**, **José Eduardo Agualusa**, **J. A. S. Lopito Feijoó K.**, **João Melo**, E. Bonavena, José Luís Mendonça, Paula Tavares, Luís Kandjimbo, Carlos Ferreira, António Fonseca, Lisa Castel, Victor Jorge, Luís Elias Queta, Rui Augusto, Ana de Santana (todos com, pelo menos, um livro publicado). Todos publicaram na década de 80, o primeiro dos quais, Mendonça, em 1983, com *Chuva novembrina*. Mas o grande ano das afirmações individuais é o de 1985 e o das mudanças grupais, os seguintes (1986-87), quando surgem os dois primeiros números do ***Archote*** e o Colectivo de Trabalho Literário Ohandanji.

Passado o primeiro lustro da independêndia de Angola (1975-1980), com o respectivo surto de publicação dos escritos relativos às décadas de 60 e 70, surgiram novos escritores a quererem impor o seu trabalho literário. A história da novíssima geração é a que diz respeito aos anos 80, continuando ainda a escrever-se.

Há uma expressão, «novíssima geração», que costuma designar o conjunto dos escritores que, pela primeira vez, após a independência, publicaram em livro textos literários. Provenientes de diversas aprendizagens, mas sujeitos a uma formação social homogeneizante, decorrente de um quadro histórico muito estreito e limitativo, todos os jovens integrantes desse agrupamento não constituíam uma geração literária nos termos em que falamos da geração oitocentista portuguesa de 70 ou da geração espanhola de 98. Eles ocuparam os lugares poéticos dos anos 80, repartindo-se por grupos e, sobretudo, por dois movimentos com algum interesse histórico e relativo valor estético: a **Brigada Jovem de Literatura** e o grupo da revista ***Archote***.

Em **Julho de 1981**, foi criada a Brigada Jovem de Literatura, que editou três números de uma publicação intitulada *Aspiração*. Abria-se assim, quanto a nós, o 7.º Período da literatura angolana, de **Renovação**. Com a Faculdade de Letras em défice no tocante à literatura, as instâncias oficiais procuraram criar um movimento que interessasse os jovens na aprendizagem e prática literárias.

Numa primeira fase, ainda no rescaldo ufanista e apologético, a Brigada praticou um discurso de nítido pendor militante, em que escasseavam os talentos. Os próprios textos proclamativos e programáticos não deixavam dúvidas quanto ao alinhamento pelas teses da literatura como propaganda, exaltação e expressão emocional. Alguns deles, se transpostos para a disposição formal da prosa, passariam como crónica política ou fiada de palavras de ordem. O peso da tradição literária angolana dos anos 50 (do Neo-realismo e da Negritude) continuou a exercer a sua força e fascínio sobre o novo discurso herdado directamente do primeiro espírito da Brigada Jovem.

Os aspirantes a poetas começaram por publicar nas páginas culturais do único diário, o *Jornal de Angola*, ou na gazeta ***Lavra & Oficina***, da União dos Escritores Angolanos, alguns deles logo passando à edição policopiada, como forma de enfrentar a escassez de alternativas. Estão neste caso os que se reuniram em torno do projecto Ohandanji, publicando uma colecção policopiada, com o nome de Katetebula/Semi-breve. J. A. S. Lopito Feijoó K. publicou *Me ditando*, n.° 1 dessa colecção (sem data, mas cremos que de 1985), um brevíssimo e irreverente opúsculo poético, e o colectivo Ohandanji assinou, mais tarde (em 1988), uma também brevíssima recolha, intitulada *Corpo-a-corpo*.

Um esforço de teorização, da autoria de Luís Kandjimbo e Lopito Feijoó, apareceu nesse mesmo ano, com o título de *Geração da revolução, novos poetas angolanos em volta*, que acolhia palavras de apresentação de seis novos poetas: E. Bonavena, João Maimona, Lopito Feijoó, Rui Augusto, Paula Tavares e José Luís Mendonça. Edições muito precárias e de reduzida tiragem foram as de Luís Elias Queta (com o pseudónimo-alcunha de Rompe-Fila), *Silêncio* (1986) e *Semear* (1988), e de Lopito Feijoó, *Rosa cor de rosa* (1987). Ao policopiador foram tirados também os primeiros números da publicação *Archote* (1986-87), com o n.° 5 apresentando já um aspecto de autêntica revista.

Tais precárias edições constituíram uma alternativa à falta de meios com que os jovens escritores se defrontavam. Até 1985, o panorama era pouco animador, com a excepção do livro de José Luís Mendonça, *Chuva novembrina* (sem data, mas saído em 1982), que ganhara o Prémio de Poesia Sagrada Esperança de 1981, ainda assim uma publicação de aspecto material bastante modesto. Nesses primeiros anos de 80, a poesia da novíssima geração afinava ainda pelos velhíssimos tiques hauridos do realismo socialista, escasseando-lhe o vigor lírico e o arrojo inovador. Livros de Fernando Couto e Carlos Ferreira são disso o melhor exemplo.

A partir de 1985, portanto, começa a ganhar expressão o labor pós-realista que vinha fermentando nos meios da nova «geração».

Convém salientar que alguns dos *modernissimos* poetas se estreavam em livro com idades rondando os 30 anos: José Luís Mendonça, Paula Tavares, Ana de Santana, João Maimona. Pagaram o tributo das atribulações da sociedade civil e militar, vivendo imersos nos difíceis tempos de emulação da recente independência. O livro *Piô* (1978), de Rui Bueti, permaneceu como o único que emergiu em circunstâncias e com características especiais de encruzilhada de contradições. O seu autor pertence à geração de Mendonça, Maimona, Paula Tavares, mas é o único que esteve na fundação da União dos Escritores Angolanos, e no seu livro se entretece a exaltação das crianças *pioneiras* (designação dada às crianças e jovens militantes do MPLA), conseguindo o mínimo de qualidade literária, acima das primeiras produções da Brigada Jovem de Literatura.

Passada a época em que a política se imiscuía determinantemente no texto, essa *novíssima geração* entrou a trilhar vias entretanto abertas pelas principais figuras da geração dos anos 70, continuando com o seu labor nos anos mais recentes, numa linha de alguma contenção, em que não será descabido anotar a lição de Jofre Rocha e Jorge Macedo, para os cultores da poética do enraizamento, e de David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho, para os simpatizantes da simbolização utopicamente universalista.

A temática da guerra, da degradação social e da organização económica emerge do discurso como semântica da recuperação do gosto de viver, afirmando-se como matéria moldável em sonhos de beleza, libertando-se da contingência destrutiva e pessimista. Vejam-se os casos de José Luís Mendonça, que aproveita um léxico indiciando destroços de guerra e de carências para fomentar metáforas de fruição amorosa e estética, ou de Paula Tavares, que recupera segmentos de linguagem conceptualmente étnica, rural, para exaltar a natureza primeva, cantada sob o signo da sensualidade.

Sensual e alusiva ao mundo telúrico é também a poesia de Ana de Santana, que incide no cruzamento do sensorial com o evanescente (nota-se isso a partir do título do seu livro: *Sabores, odores & sonho*). À poesia de ambas se podem aplicar as palavras que Manuel Ferreira escreveu a propósito da primeira: «a sua voz é ainda carregada da inquietação, o espectro da guerra é uma espécie de subjacência num universo em que a massa telúrica, as ressonâncias culturais irrigam, anunciam o 'tempo do sonho'» (in *Jornal de Letras*, 28-2-1989).

Cumpre destacar, com o devido relevo, que, desde Alda Lara (década de 50), não surgiam vozes femininas, na poesia angolana, com esperançosas potencialidades. A ironia e a mordacidade de Lisa Castel, que operam o distanciamento em relação às fórmulas realistas do passado, fazem desta outra mulher da escrita, uma candidata à lusa herança de Nicolau Tolentino e Alexandre O'Neill, sem obliterar a eventual tradição *ambaquista*. Junte-se-lhes São Vicente, em *Sul do sol* (1989), incontinente, torrencial, talvez indiciando, por excesso, pistas conducentes a Withman, tal como a «Canção do nosso tempo», de João Melo.

De entre os novos escritores e sua recente produção, atentemos nos casos de três poetas e de um narrador, sintomáticos de novas tendências: **João Melo**, com

Definição (1985), ***Fabulema*** **(1986)**, *Poemas angolanos* (1989), ***Tanto amor*** **(1989)**, *Canção do nosso tempo* (1989) e ***O caçador de nuvens*** **(1993)**; **João Maimona**, com *Trajectória obliterada* (1985), *Traço de união* (1987), ***As abelhas do dia*** **(1989)** e a antologia pessoal ***Quando se ouvir o sino das sementes*** **(1993)**; **J. A. S. Lopito Feijoó K.**, com ***Doutrina*** **(1987)** e ***Cartas de amor*** **(1990)**. Três poetas diferentes nas temáticas, códigos, formas e discursos, mas todos algo perturbantes no panorama da actual poesia angolana. Parece-nos ecoar neles a voz da militância, do lirismo sentimental e do experimentalismo visual e letrista (em João Melo), o gesto intempestivo da rebeldia neo-romântica, jocosa e pós-surrealista (em Lopito Feijoó), o sofrimento contido, mas amargo, de um neo-simbolismo pós-realista (em João Maimona).

João Melo, depois de retomar a tradição do fabulário africano e de cantar o amor e a revolução independentista, tornou-se o primeiro africano de língua portuguesa a experimentar a poesia pictórico-visual, numa secção justamente intitulada «Poesia experimental», no livro *O caçador de nuvens* (1993).

João Maimona evidencia, nos seus melhores textos, a capacidade de submeter emoções e sentimentos ao trabalho oficinal da palavra, repetindo signos e expressões, propondo-nos uma linguagem da repetição intensa, uma rede de permanentes retornos. Maimona junta a recuperação do sentido poético do Simbolismo à desconstrução da linguagem, gizando uma atmosfera de tom melancólico, em que predominam a contemplação e a reflexão ontológica[1]. Decadência, degradação e desencanto assomam ao discurso de modo subtil. Poesia da solidão e da melancolia, num processo tautológico e pleonástico de efeito às vezes desconcertante, de topografia do silêncio, sem voz e sem lugar, cujo núcleo semântico mais poderoso irradia da morte.

[1] Cf. Inocência Mata, «A poesia de João Maimona: o canto ao Homem Total ou a catarse dos lugares-comuns», in *Imagem-símbolo*, 5.ª série, 15 (1993), Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 181--188.

Outro é o teor dos livros de Feijoó, nitidamente acerbo e convulsivo na utilização dos materiais da escrita. Após umas experiências poéticas difundidas ao policopiador, plenas de graça e alguma marginalidade, sem abdicar de um agudo sentido da crítica e da interrogação sobre a identidade e a linguagem, J. A. S. Lopito Feijoó K. publicou *Doutrina* (1987), retomando alguns dos poemas desgarradamente impressos. Já salientámos a irreverência da sintaxe, o imprevisto do encadeamento ou da mancha tipográfica, além, claro, da vocação paródica que o levava, por vezes, à desconexão discursiva, servindo-se de frases e efeitos estilísticos de puro deleite irrealístico, numa linha poética que hesitava entre a marcação cerrada da etnicidade, nunca exagerando o enraizamento, e a universal indecisão e deriva do erotismo e da metapoética.

Em *Cartas de amor* (1990), o poeta confirma a apetência por uma tradição de ironia e humor que remonta aos cancioneiros medievais e desemboca em Alexandre O'Neill, com a cumplicidade de Nicolau Tolentino, Bocage, Abade de Jacente, Guerra Junqueiro, além da tradição *ambaquista* (de Angola). Poemas de humor e do amor sensual e ousado, sempre temperados por um arsenal de recursos de que não se exclui o uso insistente de sinais diacríticos e de pontuação, para sublinhar, introduzir ou desconstruir um conceito, uma imagem, um pressuposto.

Cruzam-se os Cantos de Pound com alusões angolanizadas ou retoma-se o tema lírico da Rua Onze (glosado por Aires de Almeida Santos) e confronta-se com a moderna prostituição, a ideia de revolução e o paradoxo da «bárbara civilização».

Deitando mão a diversíssimas fórmulas arquitextuais (soneto, ode, haiku, dístico, epigrama, prosopoema), usando o parêntese ou o *enjambement*, com o recurso a referências e alusões tão multímodas como as da Virgem Maria, Traoré, Zeus, Tchimbanda, Pound, subvertendo-as ou cultuando-as, Lopito Feijoó traz à cena do discurso um descomplexado ensejo de confrontar códigos e linguagens, por um processo requintado de (re)construção do significante que é herdeiro dilecto não só do modernismo e da tradição vanguardista, mas também do romantismo rebelde, apaixonado, revolucionário. O predicador de um poema confessa que «É sem fronteiras a Pátria do poeta», não fosse ele «um apátrida!».

A poesia angolana dos novíssimos que patenteia alguma insofismável potencialidade de vir a ocupar um importante espaço, comparável ao que os críticos prodigalizaram à geração da *Mensagem*, tem dado mostras de se afastar dos preceitos (neo-)realistas e negritudinistas, e mesmo da lição de escassez vocabular de um David Mestre ou de um Arnaldo Santos, para protagonizar a crítica do dramatismo mimético e a encenação de metafísicas universalizantes (de angústias pessoais reflectoras de problematizações colectivas).

Quanto ao prosador **José Eduardo Agualusa**, no romance ***A conjura* (1989)**, desenvolve um enredo sócio-político e cultural muito atractivo, sobre uma conjura na viragem do século XIX, em discurso próximo do português *standard*, compreensível em qualquer canto do mundo. A efabulação à volta de figuras históricas, criando acções, comportamentos e objectos que as deslocam do seu esvaziamento próprio do discurso histórico, concede à História um novo sentido, aumentando-lhe o volume. A narrativa explora a temática das debilidades do primeiro nacionalismo angolano. De Agualusa saíram ainda os volumes de contos *D. Nicolau Agua-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverosímeis* (1990), o de poemas *Coração dos bosques* (1991) e a novela *A feira dos assombrados* (1992).

No ensaio literário, apenas o livro *Apuros de vigília* (s. d. – 1988), de Luís Kandjimbo, os dois livros de Carlos Pacheco sobre Maia Ferreira, o de Lopito Feijoó K., *Meditando, textos sobre literatura* (1994), e os trabalhos dispersos de E. Bonavena respondem, no território angolano, à tradição ensaística de Mário de Andrade, Carlos Ervedosa, Henrique Abranches ou Costa Andrade.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, «Em louvor da moderníssima poesia angolana», in *Jornal de Letras* (28-2-1989), Lisboa, pp. 38-39.

LARANJEIRA, Pires, «A actual literatura dos Cinco», in *Letras de Hoje*, 83 (Março de 1991), Porto Alegre, PUC, pp. 153-166.

LARANJEIRA, Pires, «A nova produção da literatura angolana», in *De letra em riste*, Porto, Afrontamento, 1992, pp. 91-105.

MATA, Inocência, «A nova literatura africana», in *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, pp. 49-58.

RIAÚZOVA, Helena, *Dez anos de literatura angolana*, Lisboa, Ed. 70, 1987.

CABO VERDE

Parte III

14. Cabo Verde: periodização

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer o quadro cronológico da literatura cabo-verdiana, para perceber globalmente a sua evolução e principais momentos de inovação;
- Distinguir o que separa os dois períodos iniciais, os da Iniciação e o Hesperitano, dos restantes;
- Tomar consciência do período da cabo-verdianidade, inaugurado com a *Claridade* e prosseguido com os neo-realistas;
- Contactar com alguns dados sobre António Aurélio Gonçalves;
- Notar o relativo compromisso social e político da literatura cabo-verdiana, no sentido da africanidade e Negritude;
- Compreender a dupla via cosmopolita e nacionalista da identidade cabo-verdiana, na pré e pós-independência;
- Constatar a mudança imposta pela revista *Ponto & Vírgula* e pelo romance *Oju d'agu*.

Podemos considerar, para a literatura cabo-verdiana, seis períodos.

– **1.° Período**, das origens até 1925, a que chamaremos de **Iniciação**, por, a par de grandes vazios, abranger uma variada gama de textos (não necessariamente literários) muito influenciados pelas duas fases do ***baixo romantismo*** e do ***parnasianismo*** (embora com iniciativas de alguma vocação regionalista ou mesmo de «vocação patriótica»[1], no primeiro quartel do séc. XX), antes da fase *moderna*[2].

Em Cabo Verde, após a introdução do prelo, em 1842, e a publicação do romance cabo-verdiano de José Evaristo d'Almeida, *O escravo* (1856)[3], em Lisboa, segue-se um longo período (ainda hoje mal conhecido no que respeita ao século XIX), até à publicação do livro de poemas ***Arquipélago* (1935)**, de **Jorge Barbosa**, e da revista ***Claridade* (1936)**, fundada por **Baltasar Lopes, Manuel Lopes** e **Jorge Barbosa**, entre outros, em que se destacam **José Lopes**[4], **Eugénio Tavares** e **Pedro Cardoso**[5] como representantes, respectivamente, da sedução clássica, crioula e pan-africanista. Outros se podem citar, como Januário Leite[6] ou Pedro Corsino Azevedo, o último integrando-se no espírito da *Claridade*, falecido, ainda novo, num sanatório português. A criação, em 1866, do Liceu-Seminário de São Nicolau (Ribeira Brava), que durou até 1928, muito contribuiu para o surgimento de uma classe de letrados equiparável ou superior à dos angolanos. Em 1877, criou-se a imprensa periódica não oficial. A publicação de dois livros de poemas, de Eugénio Tavares, *Amor que salva* e *Mal de amor: coroa de espinhos*, em 1916, encerra a fase em que a atmosfera de fim-de-século se prolonga textualmente.

Até meados da década de 20, devem realçar-se o poema «Ode a África» (1921), de Pedro Cardoso, e, em 1923-24, o lançamento por ele do jornal *Manduco*, aberto à colaboração em crioulo. Aquele poema foi dedicado aos delegados de língua portuguesa ao Congresso Pan-africano, realizado em Londres (mas que aparece, em muita bibliografia, como se tendo realizado em Paris, com uma extensão a Bruxelas). Pese embora a oferenda do poema aos delegados, estamos de acordo em que o texto não está radicalmente eivado desse pan-africanismo propugnado pelo Dr. Du Bois. Joga-se muito mais numa conciliação de elementos ideológicos contraditórios, entre o apelo norte-africano da glória antiga de Cartago e do Egipto e o apego à cultura europeia (religião católica, missionação, etc.), contra o domínio islâmico, otomano e inglês. A defesa do cristianismo, que substituiria o islamismo e o protestantismo, parece-nos, de facto, como mostrou Manuel Ferreira, contraditória com o Pan-africanismo, já nessa altura sob a influência comunista (através de Padmore, seu influenciador sob o amplo manto do Dr. Du Bois). Também Alfredo Margarido dá conta dessa contradição, resultante, a seu ver, do facto de Pedro Cardoso procurar conciliar elementos muito diversos, como se verificava, já então, noutras culturas crioulas. Para Manuel Ferreira, não há «vocação patriótica», no sentido independentista que lhe dão Alfredo Margarido e Luís Romano. Como adverte Margarido, só conhecendo novos dados biográficos e históricos do poeta, seu percurso nos partidos políticos portugueses e respectivo contexto pormenorizado, se

[1] Cf. Luís Romano, «Cem anos de literatura caboverdiana: 1880/1980 (sinopse)», in *África*, 7 (1984), São Paulo, USP/CEA, p. 42, que exagera o nacionalismo, socialismo e pan-africanismo de algumas das iniciativas e dos textos daí derivados.

[2] É de António Aurélio Gonçalves a postulação das três fases, *apud* Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, 3.ª ed. rev., Lisboa, Plátano, 1985, pp. 256-257.

[3] Deve-se a Manuel Ferreira a sua reedição, em 1989. Arnaldo França considerou-o «la première production adulte de la littérature cap-verdienne», in *Notre Librairie*, 112 (Jan.-Março de 1993), Paris, CLEF, p. 32.

[4] Ver a erudição, o magistério, a prolixidade e a ressonância de José Lopes, in ANON, *Dados biográficos do poeta e escritor José Lopes*, S. Vicente, Secretariado Administrativo, 1985, 11 págs.

[5] Para uma reavaliação da importância de Pedro Cardoso, ver os textos de apresentação de Luiz Silva e Alfredo Margarido, in Pedro Cardoso, *Folclore caboverdiano*, Paris, Solidariedade Caboverdiana, 1983, pp. XII-LXXXIII.

[6] Caracterizado como «profundamente humano, inimigo da burguesia, oposto à Igreja Católica, amigo da sua terra e do seu povo, e nada, aqui, deixando transparecer sobre política», segundo João Filipe Gonçalves, no curto prefácio à edição dos *Versos da juventude* do poeta, publicados, sem data, após a independência, em Queluz, decerto numa edição que, tudo o indica, foi patrocinada por um sobrinho.

poderá talvez interpretar melhor o posicionamento ideológico de que esse poema se faz eco diluído[1].

– O **2.º Período**, de 1926 a 1935, a que chamamos **Hesperitano**, antecede a modernidade que o movimento da *Claridade* (1936) incarnou. Desde os primeiros tempos, até ao final deste 2.º Período, entendemos, com Manuel Ferreira, que vigorou o **Cabo-verdianismo**, caracterizado como de **«regionalismo telúrico»**, mas que, nalguns textos, se expande para temas e elementos recorrentes da literatura cabo-verdiana, como os da fome, do vento e da terra seca, ou de certa insatisfação e incomodidade, numa atmosfera muito próxima do naturalismo[2].

O fundamento que leva a que se possa designar tal período como Hesperitano ressalta da assunção do antigo mito ***hesperitano*** ou ***arsinário***. Trata-se do mito, proveniente da Antiguidade Clássica, de que, no Atlântico, existiu um imenso continente, a que deram o nome de Continente Hespério. As ilhas de Cabo Verde seriam, então, as *ilhas arsinárias*, de Cabo Arsinário, nome antigo do Cabo Verde continental, recuperado da obra de Estrabão.

Os poetas criaram o mito poético para escaparem idealmente à limitação da pátria portuguesa, exterior ao sentimento ou desejo de uma pátria interna, íntima, simbolicamente representada pela lenda da Atlântida, de que resultou também o nome de *atlantismo hesperitano*, por oposição ao continentalismo africano e europeu[3]. Anote-se que a primeira opção para o nome da revista *Claridade*, avançada por Jaime de Figueiredo, chegou a ser *Atlântida*.

O **mito hesperitano** consubstanciou-se nalgumas obras publicadas principalmente na década de 20 (mas também nos dois volumes de *Alma arsinária*, de José Lopes, já no avançado ano de 1952):

1926 – *Jardim das Hespérides*, de Pedro Cardoso (poemas).
1927 – Revista *Hespérides* (orientada por mulheres), na Praia.
1929 – *Hesperitanas*, de José Lopes (poemas).
– *Jardim das Hespérides*, de José Lopes (poemas).
1930 – *Hespérides*, de Pedro Cardoso (poemas).
1932 – *Mornas, cantigas crioulas*, de Eugénio Tavares (poemas).
1935 – *Arquipélago*, de Jorge Barbosa (poemas).

Nos anos 30, os poemas dispersos de **Pedro Corsino Azevedo** lançam a ponte para o movimento da *Claridade*, que, reconhecendo-o como coetâneo e adentro do espírito que o animava, lhe publica alguns textos.

– **3.º Período**, que principia no ano de 1936 (ano da publicação da *revista-mater Claridade*) e vai até 1957, muito mais tarde do que a fase a que Luís Romano chama dos **«Regionalistas ou Claridosos»** (para ele termina com os neo-realistas da revista *Certeza*, de 1944), chamado da **Cabo-verdianidade**, aliás de acordo com a terminologia ferreiriana.

A seguir ao movimento claridoso de 1936, a revista *Certeza* (1944)[4], de pendor neo-realista, procurou trilhar o novo caminho da *cabo-verdianidade* (a palavra

[1] Ver Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, 3.ª ed. rev., Lisboa, Plátano, 1985, pp. 235-242; Alfredo Margarido, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 94-95; Alfredo Margarido, «A perspectiva histórico-cultural de Pedro Monteiro Cardoso», in Pedro Cardoso, op. cit., pp. LXV-LXVI; Luís Romano, op. cit., p. 42.

[2] A designação de cabo-verdianismo foi consagrada por Manuel Ferreira, in op. cit., pp. 233 e 245.

[3] Ver Manuel Ferreira, «O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido», in *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 187-199.

[4] Dois números apenas, porque o terceiro, que chegou a ser impresso, foi apreendido pela censura e, anos depois, destruído. Cf. Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. 1, Lisboa, Seara Nova, 1975, p. 127. Ver ainda Elsa R. dos Santos, *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 50-55.

cubanidade sugeriu a invenção daquela, que significa um estado de crioulidade, diferente em Cabo Verde e Cuba), abandonando definitivamente, se dúvidas houvesse, o *cabo-verdianismo*. Isso sucedeu pela pena de, entre outros, **António Nunes, Teixeira de Sousa, Arnaldo França**[1], **Nuno Miranda, Orlanda Amarílis**, estes três últimos jovens liceais finalistas, reunidos na **Academia Cultivar**, com o incentivo e o apoio de Manuel Ferreira, partícipe do **Neo-realismo português**, um pouco mais velho, militar em serviço no arquipélago e militante clandestino assinando com pseudónimo. O incentivador do grupo, tornado escritor cabo-verdiano, publicaria o primeiro de outros livros cabo-verdianos, *Morna* (1948), de contos[2].

[1] Autor de escassíssima produção, mas analista talentoso, que publicou *Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas*, separata de *Cabo Verde*, nova fase, 1/157 (Outubro de 1962).

[2] O pseudónimo era Luís Pinto, nome, aliás, de uma personagem do seu romance neo-realista *A casa dos Motas*. Manuel Ferreira publicaria os contos de *Morabeza* (1958) e os romances *Hora di bai* (1962) e *Voz de prisão* (1971).

Ainda em 1941, sai ***Ambiente***, livro de poemas de Jorge Barbosa. António Nunes publica, depois, os ***Poemas de longe*** **(1945)** e Manuel Lopes, os *Poemas de quem ficou* (1949), a que se segue o romance fundador ***Chiquinho*** **(1947)**, de **Baltasar Lopes**, passando pelo *Caderno de um ilhéu* (1956), de Jorge Barbosa, e o primeiro romance de **Manuel Lopes, *Chuva braba* (1956)**. Todos sem interferência da Negritude, mas, curiosamente, coincidindo no tempo as publicações de neo-realistas e claridosos, não sem que, entretanto, fossem impressos livros deslocados no tempo, como os *Lírios e cravos* (1951), de Pedro Cardoso, e as *Poesias* (1952), de Januário Leite, poetas do *cabo-verdianismo*.

Ao contrário de Angola e Moçambique, os cabo-verdianos tiveram, nos anos 40-50, uma produção em livro que os tornava autores de prestígio, como no caso de Jorge Barbosa ou Baltasar Lopes, que eram acolhidos pelos grupos da *Seara Nova* e da *Presença*, bem como por outras publicações de renome. A publicação, pela CEI, em Lisboa, de *Linha do horizonte* (1951), de Aguinaldo Fonseca, tem o interesse de incorporar os poemas «Mãe negra» e «Magia negra», **negritudinistas**, não constituindo todavia *um* livro da Negritude.

O período encerra com duas novelas de **António Aurélio Gonçalves, *Pródiga* (1956)**, e ***O enterro de nha Candinha Sena*** **(1957)**. Escritor independente dos sucessivos grupos e movimentos, publicou ainda, nos anos 70, outras duas novelas, *Noite de vento* (1970) e *Virgens loucas* (1971), todas reunidas, com os seus contos, em *Noite de vento* (1985). Recentemente, foi publicado o romance que deixara inédito, *Recaída* (1993). Baseou-se bastante no *bas-fond* mindelense para escrever as narrativas, como ele próprio revelou, e foi sobretudo buscar ao séc. XIX os modelos que mais o impressionaram: Balzac, Flaubert, Maupassant, Dostoyevski, Eça e Cesário Verde. As figuras centrais das suas narrativas são sempre mulheres. Tocado pelo senso trágico da existência, ultrapassa o determinismo naturalista, permanecendo como um escritor da perfeição discursiva e formal, herdeiro dos grandes mestres da língua portuguesa, entre os quais referia Erico Veríssimo.

– **4.º Período**, indo de 1958 a 1965, em que, com o ***Suplemento Cultural***, se assume uma nova cabo-verdianidade que, por não desdenhar o credo negritudinista, se pode apelidar de **Cabo-verdianitude**, que, desde a sua ténue assunção por **Gabriel Mariano**, num curto artigo (1958)[3], até muito depois do virulento e celebrado ensaio de **Onésimo Silveira** (1963)[4], provocou uma verdadeira

[3] Gabriel Mariano, «Negritude e caboverdianidade», in *Cabo Verde*, 104 (Maio de 1958), Praia, pp. 7-8. Antes, houvera já o artigo, ligeiramente maior, de Manuel Duarte, «Caboverdianidade e africanidade», in *Vértice*, vol. XIV, 134 (Nov. de 1954), Coimbra, pp. 639-644.

[4] Onésimo Silveira, *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*, Lisboa, CEI, 1963.

polémica em torno da aceitação tranquila do *patriarcado* da *Claridade*. Do *Suplemento Cultural* do *Boletim Cabo Verde* fizeram parte **Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Aguinaldo Fonseca, Terêncio Anahory** e **Yolanda Morazzo**.

Foi, como tantas vezes sucedeu nas colónias, a curta experiência de um único número, que a censura proibiu. Mas o posicionamento desses jovens, principalmente de Mariano, Ovídio e Aguinaldo, em prol do reforço da consciência da componente africana da cultura insular, associado ao reforço do compromisso político anti-colonial, não mais deixou de constituir uma ponte-pênsil entre os neo--realistas e o engajamento em formas frontais de um discurso independentista.

Vejamos, em síntese, algumas obras marcantes desta fase:

1959 – *O galo que cantou na baía*, de Manuel Lopes (contos).
1960 – *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes (romance).
– *Toda a gente fala; sim, senhor*, de Onésimo Silveira (poemas e contos).
– *Poemas caboverdianos*, de Teobaldo Virgínio.
1962 – *Hora grande*, de Onésimo Silveira (poemas e contos).
– *Famintos*, de Luís Romano (romance).
– *Caminhada*, de Ovídio Martins, CEI (poemas).

Em 1962, outro grupo de jovens lança o suplemento ***Sèló***, do *Notícias de Cabo Verde* (**Arménio Vieira, Osvaldo Osório, Mário Fonseca, Jorge Miranda Alfama**). Culminando a adopção, diríamos canónica, de uma via literária cuja expressão da ansiedade de revalorização cultural, nacionalismo e liberdade não sofresse dúvidas, o grupo reforça o discurso críptico da **cabo-verdianidade,** da **cabo-verdianitude** e da **crioulidade**, ombreando com os que, entretanto, e como sempre, se exprimiam nos lugares físicos da diáspora.

Na primeira metade da década, três poetas das «sete partidas» (como chamou Manuel Ferreira aos que viveram quase sempre fora do arquipélago) publicam livros que são paradigmas dessa poética empenhada:

1963 – *Clima*, de Luís Romano (poemas).
1964 – *Noti*, de Kaoberdiano Dambará (poemas).
1965 – *Doze poemas de circunstância*, de Gabriel Mariano.

– **5.º Período**, entre 1966 e 1982, do **Universalismo** assumido, sobretudo por João Vário, quando o PAIGC (acoplando forças políticas de Cabo Verde e da Guiné-Bissau) se achava já envolvido, desde 1963, na luta armada de libertação nacional, abrindo, aquele poeta, muito mais cedo do que nas outras colónias, a frente literária do intimismo, do abstraccionismo e do cosmopolitismo: aliás, só depois da independência, e passado algum tempo, surgiu descomplexada e polémica, sobretudo em Angola e Moçambique. Podemos datar de **1966**, com a impressão dos poemas, em Coimbra, de ***Exemplo geral***, de **João Vário (João Manuel Varela)**, essa viragem, que, diga-se, pouco impacto veio provocar.

No fundo, tornava a colocar-se a questão da cabo-verdianidade de certas obras, tal como acontecera com o livro de António Pedro, *Diário* (1929), ou as *obras*

luso-cabo-verdianas de Daniel Filipe, como *A invenção do amor* (1961). Todavia, desta vez, o *Exemplo geral*, de João Vário, pseudónimo de João Varela, que também usa outro pseudónimo, Timóteo Tio Tiofe, com outro estilo (militante), inaugurou uma verdadeira era de cosmopolitismo na literatura cabo-verdiana, mesmo prolongando-se a publicação de obras da gaveta ou de recolha de dispersos ou o aparecimentos de outras ligadas a uma concepção regional-nacional, telúrica, castiça, social ou política. Assim, depois de novo *exemplo*, em 1968, agora intitulado ***Exemplo relativo***, de João Vário, três obras comprometidas com o anti-colonialismo, respectivamente no romance e na poesia – *Voz de prisão* (1971), de Manuel Ferreira, e ***Gritarei, berrarei, matarei. Não vou para Pasárgada*** **(1973)**, de **Ovídio Martins**, mais *Caboverdianamente construção meu amor* (1975), de Osvaldo Osório – entre outras, volta a surgir outro exemplo, o ***Exemplo dúbio*** (1975), do mesmo João Vário, como que a significar a liberdade de o poeta escrever do modo que lhe aprouver, com ou sem comprometimento ideo-político no texto. Antecipava-se, silenciosa e desapercebidamente, uma polémica que daria brado nos anos 80.

Mas vejamos que outras obras surgiram, escritas, em geral, bastantes anos antes:

1972 – *Contra mar e vento*, de Teixeira de Sousa (contos).
1973 – *Negrume (Lzimparin)*, de Luís Romano (poemas e contos).
1975 – *Exemplo dúbio*, de João Vário (poemas).
– *O primeiro livro de Notcha*, de Timóteo Tio Tiofe (poemas).
1976 – *Vida e morte de João Cabafume*, de Gabriel Mariano (contos).
1977-1984 – Revista *Raízes* (Arnaldo França, etc.).
1978 – *Ilhéu de contenda*, de Teixeira de Sousa (romance).
1981 – *Poemas*, de Arménio Vieira.
1982 – *Ilhéu dos pássaros*, de Orlanda Amarílis (contos).

A culminar este período, temos a primeira recolha de **Arménio Vieira**, poeta independente, por vezes iconoclasta, na herança de uma estirpe culturalista, universal, que, na latitude moçambicana, teve o seu mais estreme representante em Rui Knopfli (ver o capítulo 24). E, em livro, pela primeira vez em Cabo Verde, uma escritora, Orlanda Amarílis (mulher de Manuel Ferreira e familiar de vários intelectuais insulares), estreando-se com um livro de contos cuja acção, em geral, decorre no arquipélago, como o próprio título indicia (nos livros seguintes, localizaria as histórias sobretudo na diáspora, naturalmente baseando-se na sua própria condição de emigrada das ilhas).

– **6.º Período**, de 1983 à actualidade, começando por uma fase de *contestação*, comum aos novos países, para gradualmente se vir afirmando como verdadeiro tempo de **Consolidação** do sistema e da instituição literária. O primeiro momento é dominado pela edição da revista ***Ponto & Vírgula*** **(1983-1987)**, liderada por **Germano de Almeida** e **Leão Lopes**, não só pela novidade e arrojo do conteúdo (chegou a publicar um número marcado por uma faixa de luto, em protesto contra fuzilamentos na Guiné-Bissau), mas também pelo aspecto e qualidade gráfica, muito acima da média nos PALOP.

Na segunda metade da década de 80, convivem as edições dos consagrados, com a aparição de algumas revelações, a mais significativa das quais provinda exactamente do grupo editor da revista *Ponto & Vírgula*, o romancista Germano de Almeida. Em 1986, coincidindo com as comemorações oficiais (através de um simpósio internacional) do cinquentenário da *Claridade*, na cidade do Mindelo (ilha de São Vicente), aparece reunida finalmente a poesia do patriarca das letras cabo-verdianas, *Cântico da manhã futura*, de Osvaldo Alcântara (pseudónimo de Baltasar Lopes) e também uma escolha dos seus contos dispersos, *Os trabalhos e os dias*.

No ano seguinte, é editado o primeiro romance escrito com a intenção declarada de exemplificar a capacidade do crioulo e de apresentar uma escolha de norma para essa escrita, usando, por exemplo, a letra *K*, que o alfabeto adoptado por Portugal tem dispensado ou evitado (apenas em casos especiais) (ver capítulo 19).

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, «Uma expressão literária original: a cabo-verdianidade», in *A aventura crioula*, 3.ª ed. rev., Lisboa, Plátano, 1985, pp. 229-320.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, 2.ª ed., Lisboa, ICALP, 1987.

FRANÇA, Arnaldo, «Panorama de la littérature», in *Notre Librairie*, 112 (Janeiro-Março de 1993), Paris, CLEF, pp. 31-36.

MATOS, Ana Maria Couto, «Bibliographie», in *Notre Librairie*, 112 (Janeiro-Março de 1993), Paris, CLEF, pp. 83-89.

ROMANO, Luís, «Cem anos de literatura caboverdiana: 1880/1980 (sinopse)», in *África*, 7 (1984), São Paulo, USP/CEA, pp. 38-75, e *África*, 8 (1985), idem, pp. 25-49.

Elsa Rodrigues dos Santos

15. O movimento da *Claridade*; Jorge Barbosa e Manuel Lopes

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer o movimento fundador da cabo-verdianidade, através da revista *Claridade* (1936);
- Detectar as duas fases da revista;
- Compreender o pioneirismo de Jorge Barbosa em relação ao movimento;
- Distinguir as três fases poéticas de Jorge Barbosa;
- Conhecer a vertente inconformista da poesia de Jorge Barbosa;
- Destacar as principais características da narrativa de Manuel Lopes, nomeadamente a peculiaridade cabo-verdiana e a intencionalidade testemunhal;
- Comprovar a existência comum (a Jorge Barbosa, Baltasar Lopes e outros) das temáticas da insularidade, da seca, da fome e da emigração.

15.1 A revista *Claridade*

15.1.1 *A primeira fase*

A revista *Claridade* (nome dado por Baltasar Lopes, co-fundador), irá funcionar como um dos marcos da cabo-verdianidade, não só pelo interesse do conteúdo, como também pelos propósitos que a definiram e os frutos que daí advieram.

Os seus colaboradores-fundadores são: Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

De Março de 1936 a Março de 1937, saem três números com um intervalo, entre eles, de cinco a seis meses: os n.os 1 e 2, dirigidos por Manuel Lopes, e o n.° 3, por João Lopes. O núcleo de redactores é muito pequeno e pode dizer-se que a revista deve-se ao trabalho quase exclusivo dos escritores já referidos. Deram ainda a sua colaboração Pedro Corsino de Azevedo e José Osório de Oliveira, este último desempenhando um papel importante como divulgador da literatura cabo-verdiana em Portugal e no Brasil.

A revista não abria com um programa definido. Contudo, ela cumpriu-se com um ideário que tinha como principais premissas afastar-se dos cânones portugueses e exprimir a voz colectiva do povo cabo-verdiano, naquilo que ele possuía de mais autêntico.

É significativo que o 1.° e o 2.° números da *Claridade* comecem com um poema em crioulo. No 1.° número, «Lantuna & 2 motivos de finançom», conjunto que faz parte dos cantares e batuques da Ilha de Santiago. No n.° 2, uma morna de Xavier da Cruz (conhecido também como *Béleza*).

Claridade iniciava-se com um testemunho vivo do respeito pelos valores cabo-verdianos, privilegiando, num lugar de destaque, a língua crioula, que durante anos de colonialismo foi objecto de repressão. Era, assim, um desafio à autoridade, assumido como defesa das raízes mais profundas do povo.

Baltasar Lopes dedica um longo estudo à formação do crioulo, no n.° 2, com o título «Notas para o estudo da linguagem das ilhas».

Essencialmente literária, constando de poemas, contos, um em primeira mão, «O galo que cantou na Baía», de Manuel Lopes, excertos de um romance (*Chiquinho*, de Baltasar Lopes, nos seus vários capítulos, atestando que ele já estaria quase terminado em 37), tem ainda artigos apontando para as características sociais de Cabo Verde («Tomadas de Vista», de Manuel Lopes e «Apontamentos», de João Lopes).

Estes documentos literários testemunham da parte dos claridosos uma intenção de renovação, a partir dos valores e motivações próprios da terra cabo-verdiana.

A propósito disto, Manuel Lopes diz o seguinte:

> Renovar não é criar nova alma, mas procurar reencontrá-la no aluvião dos lugares-comuns que a inércia estratificou e adaptá-la às condições de vida do

> seu tempo. Arrancar a alma viva do acervo de experiências cristalizadas – eis o que *Claridade* tentou e está tentando ainda.[1]

Na verdade, o contributo dos escritores da *Claridade* foi importante para um novo modo de expressão, com base no entendimento das raízes do homem cabo-verdiano, da sua personalidade, construído a partir de elementos étnicos e na captação do modo de agir e sentir do homem inserido no seu espaço.

São de Manuel Ferreira estas palavras:

> Estes poetas, pela primeira vez na história da literatura culta de Cabo Verde, arrancam do próprio húmus e pela primeira vez nas terras africanas de influência portuguesa se experimenta uma poesia de raiz. Uma poesia de raiz predominantemente telúrica e social. E, por isso, se não era directamente protestária e militante, era com certeza de denúncia.[2]

Por isso, quando, anos mais tarde, em 1963, Onésimo Silveira publica um opúsculo intitulado *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*[3], acusando os claridosos de inautenticidade e de elitismo e afirmando que isso se devia à formação que teriam recebido como herança do Seminário, cuja cultura mais literária que científica não poderia oferecer-lhes a consciência necessária para uma efectiva ligação com o povo, ele foi extremamente injusto, faltando-lhe a perspectiva histórica no tempo e no espaço, capaz de apreender a importância inovadora deste movimento como ponto de partida da moderna literatura cabo-verdiana (ver capítulo 17).

Em relação a Jorge Barbosa, a quem chama «o pontífice do evasionismo», excedeu-se, talvez por desconhecimento dos poemas mais significativos da sua consciência social e política ou animado pelos movimentos de libertação que, na então chamada África portuguesa, despontavam (aliás muito atrasados em relação ao resto da África, onde, por essa altura, na década de 60, já se ganhavam muitas independências), querendo ver os anos 30 à luz dos anos 60. Esquecia-se também que dos claridosos saíram as obras mais importantes da literatura cabo-verdiana: *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, *Chuva braba*, *Galo cantou na baía* e *Flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes, ainda hoje de grande impacto social, além de toda a obra de Jorge Barbosa, ponto de partida para uma nova estética poética cabo-verdiana.

É evidente que não se podem identificar totalmente os ojectivos da *Claridade* com o movimento neo-realista português que nascia em 1939, de feição sócio-política, nem exigir à *Claridade* que tivesse sido idêntica. De qualquer forma, pode dizer-se que, em Cabo Verde, houve uma antecipação, dado que os seus propósitos se aproximavam mais desse movimento, que viria a nascer três anos depois, do que do panorama português dessa ocasião.

[1] Manuel Lopes, in «Encontro com um escritor cabo-verdiano: Manuel Lopes» (entrevista publicada no semanário de Ponta Delgada *A Ilha*, em 8 e 15 de Julho de 1950, p. 1).

[2] Manuel Ferreira, *No reino de Caliban I*, p. 88.

[3] Onésimo Silveira, *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*, Lisboa, CEI, 1963, e «Prise de la conscience dans la littérature du Cap-Vert», in *Présence Africaine*, n.° 68 (1968), Paris, pp. 107-108.

15.1.2 *A segunda fase*

A *Claridade* da 1.ª fase teve uma duração apenas de um ano, como já dissemos.

Muitas foram as dificuldades económicas que o grupo enfrentou, pois era ele próprio a financiar a revista. A dispersão dos elementos pelas várias ilhas contribuiu também para a paragem da revista por dez anos.

Vemos, por cartas de Jorge Barbosa a Manuel Lopes, que, durante esse hiato de uma década, o grupo projectara elaborar outra revista, com nome diferente.

A revista pojectada nunca saiu, ou melhor, ressurgiu com o nome de *Claridade*, em 1947, sob a forma de livro, com o mesmo espírito «de legenda simples e até intencional como propaganda das nossas coisas» (segundo palavras de Jorge Barbosa). Ela vai ter uma periodicidade muito irregular, com mais seis números, alargando-se por um espaço de tempo de 12 anos. Em 1947, os números 4 e 5. Em 1948, o 6.°. Em 1949, o 7.°. Há um interregno de 9 anos. Em 1958, sai o 8.° e, em 1960, o 9.°.

Em todo esse tempo, os valores da *Claridade* não se deterioraram, antes pelo contrário, ganharam uma nova perspectiva, a modernidade de quem soube evoluir com a marcha do tempo e com as novas achegas da literatura.

A colaboração é muito diversificada. Destacam-se as noveletas de António Aurélio Gonçalves, «Recaída» e «Noite de Vento», publicadas pela primeira vez, e ensaios seus. Artigos de etnografia e folclore, de Félix Monteiro. Estudos sobre o crioulo, de Baltasar Lopes. Poesia, contos, de Manuel Lopes e Baltasar Lopes. São revelados poetas como Corsino Fortes, Gabriel Mariano, Jorge Pedro Barbosa e Sérgio Frusoni, estes três últimos com poemas em crioulo.

15.2 **A poesia de Jorge Barbosa**

Jorge Barbosa nasceu na Ilha de Santiago, em 22 de Maio de 1902, e faleceu em Portugal, em 6 de Janeiro de 1971.

Publicou o seu primeiro livro, *Arquipélago* (1935), tornando-se o pai da cabo-verdianidade poética, isto é, o pioneiro da moderna poesia cabo-verdiana.

Teve uma colaboração importante na *Claridade*, quer nos três primeiros números, quer nos seis restantes da 2.ª fase.

Anunciou um romance que parece ter deixado inacabado, *Bia Graça*.

Mantém-se ainda inédito um livro de poemas, *Pescadores*, que chegou a ser anunciado e que, segundo familiares, foi concluído. A sua poesia dispersa e inédita, oferecida a amigos e familiares, foi publicada pelas Edições ALAC, em Portugal, em Dezembro de 93 [1].

Deu a sua colaboração literária a revistas e jornais da época, como *Presença, Claridade, Cadernos de Poesia, Diabo, Atlântico, Mundo Português, Aventura, Movi-*

[1] Trata-se de um volume da responsabilidade da autora deste capítulo. Ver bibliografia. [Nota de P. L.].

mento, *Mensagem* (CEI), *Notícias de Cabo Verde*. Mais regularmente, a sua colaboração foi para o *Boletim de Cabo Verde*, durante vários anos, não só com poemas, como também com as crónicas de São Vicente e artigos vários.

Reconhecemos, para além dos livros publicados, *Arquipélago* (1935), *Ambiente* (1941) e *Caderno de um ilhéu* (1956), reeditados no volume de *Poesia I*, Praia, Instituto Caboverdiano do Livro (1989), a importância dos poemas dispersos em revistas e jornais contemporâneos ou conservados inéditos até à sua morte. Alguns desses poemas viriam a ser incluídos, mais tarde, nas obras publicadas, embora, por vezes, com algumas alterações. Outros, nunca integrados, repousaram esquecidos nas velhas revistas ou foram guardados sigilosamente nas mãos dos filhos e amigos, reunidos agora na obra citada.

É nesses, por vezes, em que o Poeta se move mais à vontade e o sentido crítico da vida e de auto-análise, expressão da liberdade, se sente com mais veemência.

Desta forma, a sua obra tem de ser entendida e analisada no seu todo.

Na sua obra poética, existe um núcleo fundador de uma estética poética, derivado do relacionamento do sujeito com o espaço – a ilha. Dessa relação resulta aquilo que podemos denominar a insularidade, isto é, o sentimento de solidão, de nostalgia que o ilhéu experimenta face ao isolamento e aos limites da fronteira líquida que o separam do resto do mundo, criando-lhe um estado de ansiedade que o leva a sonhar com outros horizontes para lá do mar. Insularidade que é, antes de mais nada, cabo-verdiana e que, desse modo, se particulariza. O factor geográfico do Arquipélago constituído por dez ilhas relativamente pequenas, juntamente com os condicionalismos climáticos, marcam a sentimentalidade e a maneira de estar do homem.

Se, por um lado, a pequenez do espaço em confronto com o mar agiganta os sonhos e o desejo da partida, por outro, as secas, destruindo o ganha-pão do homem, levam-no a realizar a aventura da emigração, isto é, a aventura da sobrevivência. A insularidade em Jorge Barbosa contém estas duas vertentes, expressas na dicotomia «querer partir e ter de ficar» e «ter de partir e querer ficar», estabelecendo o enlace do regionalismo com o universalismo, duas qualidades, afinal, inerentes ao conceito de insulação ou insularidade. Estas estruturas tendem a articular-se na poesia de Jorge Barbosa, plasmadas num profundo conhecimento da terra e do homem, constituindo a sua aventura interior, impressa não na língua crioula, mas na língua portuguesa, cujo discurso é impregnado dos ingredientes do homem mestiçado. A crioulidade é assim o factor primordial da sua identidade.

A sua produção literária abrange um espaço de 41 anos, de 1928 a 1969 (sendo a poesia dispersa e inédita paralela aos livros publicados, preenchendo os hiatos das suas publicações e prolongando-se quase até à hora da morte).

Podemos agrupá-la em três períodos:

O primeiro, pré-claridoso, de 1928 a 1935 (poesia inédita em livro até *Arquipélago*); o segundo, o período claridoso, de 1935 aos fins dos anos 50 (incluindo a publicação de *Ambiente* e *Caderno de um ilhéu*); o terceiro, de 1959 a 1969, pós-claridoso ou da mudança (poesia inédita).

O primeiro período define-se como preparação e fermentação de um novo ideário ético-estético.

Intelectualizada pela poesia a consciência da insularidade, o poeta encontra-se apto a analisar as situações sociais motivadas por circunstancialismos político-geográficos. Em 1932, sai o poema «Baile», iniciático da sua viagem interior rumo às origens (verifica-se um envolvimento nas suas raízes como propósito definido), numa cena do quotidiano, em que a negra que amamenta a criança «de ébano polido» é sublimada pela analogia com a Virgem-Mãe, olhando o Cristo-Menino, reiterando o princípio da gestação rácica. No plano da representação, os elementos típicos e ambientais (a morna, os pares dançando, o quarto de terra batida, o suor e a aguardente) aludem ao submundo do porto de São Vicente, tema que é retomado noutros poemas, posteriormente, em «Roteiro da Rua Lisboa» (*Claridade* n.° 9, em 1960) e «Meninas Portuárias» (inédito, 1966), e que lembram outro grande Mestre das letras cabo-verdianas, o novelista António Aurélio Gonçalves. Verificamos que há uma intenção clara de definir um espaço vital, «a terra mater», já a partir de 1930, em poemas possivelmente escritos antes. Na verdade, tanto o seu livro *Arquipélago*, como parte dos poemas publicados no livro *Ambiente*, já estavam escritos em 33, segundo cartas que o poeta escreve a Manuel Lopes[1], revelando a precoce modernidade cabo-verdiana. A consciência, pois, do presente vivido, anunciado nos seus pontos nevrálgicos: as secas, o drama centenário da fome, o desprezo que o poder central metropolitano manifestava em relação aos problemas trágicos das ilhas, a fuga para outros climas. Aliás, em 1931, Jorge Barbosa publicava, em *O Notícias de Cabo Verde*, n.° 6, um artigo em homenagem a Eugénio Tavares («Eugénio – tópicos de uma monografia»), em que usa, pela primeira vez, a expressão «caboverdianismo» no conceito que modernamente atribuímos a «cabo-verdianidade».

[1] Elsa Rodrigues dos Santos, *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 192-194.

Caboverdianizar a literatura era, afinal, o que pretendiam, à semelhança do que acontecia no Brasil, desde 1922, após a Semana de Arte Moderna. A esse respeito, Manuel Lopes afirmou:

> A poesia modernista brasileira realizara a tarefa de «nacionalizar definitivamente a literatura» na expressão de José Osório de Oliveira e essa «invenção» da poesia brasileira foi o Ypiranga literário, o acordar para a descoberta do homem e da paisagem do Brasil. [...] A mensagem presencista era para nós epidérmica, não penetrava a nossa humanidade. Não representava uma solução ou um caminho, uma resposta às nossas interrogações. Foi quando o modernismo brasileiro, em pleno amadurecimento, e o neo-realismo nascente chegaram a São Vicente. Tivemos a impressão de que a voz que vinha do Sul pertencia a um irmão mais rico e corpulento, mas irmão.[2]

[2] Manuel Lopes, «Reflexões sobre a Literatura Cabo-verdiana», in *Colóquios Cabo-Verdianos*, n.° 22 (1959), Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, p. 15.

De facto, o modernismo brasileiro, desenvolvido nas décadas de 30 e 40 por poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, preconiza um temário poético exclusivamente brasileiro, popular e tradicional, reagindo contra os parnasianos. O romance regional nordestino de Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, o romance urbano de Erico Veríssimo, a obra de Gilberto

Freire e os estudos de Artur Ramos sobre o negro africano no Brasil, são particularmente sensíveis para os escritores cabo-verdianos, por tudo o que aproxima o Brasil de Cabo Verde: o processo aculturativo, o *ethos* africano, as secas nordestinas, com o corolário de desgraças conhecidas pelo ilhéu cabo-verdiano.

Dentro das influências literárias, deverá falar-se também do escritor António Pedro, um dos fundadores do surrealismo português, que, em 1929, estivera na sua terra natal, convivendo com Jorge Barbosa, Jaime de Figueiredo e outros. Subtilmente, o poeta enuncia, em «Poemas Autobiográficos» (1953) e em «Panfletário» (1966), o desejado pelo não realizado, o dito pelo não dito. Traduz, por um processo de dissimulação, **aquilo que é** e, sobretudo, **aquilo que deveria ser** nas aspirações mais íntimas. Em «Panfletário», coloca em termos políticos e sociais o desajuste entre o ser e o estar, isto é, as várias razões castradoras da realização da «Magnífica aventura de ser panfletário».

É esta evolução para uma acentuada consciencialização política e social da função da literatura e da arte que irá nortear o 3.° período da sua obra poética – o pós-claridoso ou da mudança. Evolução corajosamente já patenteada nos livros publicados, em que, antes de mais nada, revela a idiossincrasia da personalidade islenha. E, numa consciência social muito experimentada, toca toda a temática do Homem das ilhas: as secas, a fome, a morte prematura, a prostituição, o abandono e a Viagem (motivo fundamental). Desejada ou necessária, a Viagem é um percurso entre os espaços, transição no plano mental, afectivo ou intelectual, retorno às origens e à mística da terra, entre o real e o onírico.

Daí que toda a obra publicada (em livro ou dispersa) prepare esse 3.° período, o pós-claridoso ou da mudança, que se define pelo discurso da agressividade e da intervenção, nunca perdendo, porém, o lirismo de carácter afectivo, repassado de dor, em tom magoado.

15.3 A narrativa de Manuel Lopes

Manuel Lopes, natural de São Vicente de Cabo Verde, nasceu em 23 de Dezembro de 1907. Poeta, romancista, contista e ensaísta, foi premiado por duas vezes com os prémios literários Fernão Mendes Pinto e Meio Milénio do Achamento das Ilhas de Cabo Verde, relativos à sua ficção.

Em 1932, ainda muito jovem, descrevia, em *Paul*, a bela paisagem de Santo Antão, em páginas que mereceram da crítica palavras de louvor pelo reconhecimento de uma voz que crescia em uníssono com outros grandes nomes da literatura portuguesa e que traduzia, dentro do espaço da língua portuguesa, a realidade *sui generis* do cabo-verdiano.

Entre 1928 e 1931, Manuel Lopes publicara, no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* (onde colaboraram grandes nomes das literaturas de língua portuguesa), cinco poemas e três textos em prosa, merecendo um deles um prémio.

Nestes, o escritor exercitava o seu talento poético, ainda à maneira clássica, vislumbrando-se a sua faceta romântica nas descrições da natureza. Vária colaboração deu igualmente a *Notícias de Cabo Verde*, com pequenas crónicas, numa coluna intitulada «Parênteses», na qual revelava já o seu espírito arguto e combativo. É, contudo, em 1936 que a viragem se dá definitiva e convictamente, nos três primeiros números de *Claridade*, que funda juntamente com Jorge Barbosa, Baltasar Lopes e João Lopes. Revista que tem o objectivo de, segundo palavras suas, «fincar os pés no húmus cabo-verdiano» ou, nas de Baltasar Lopes, «pensar nos nossos problemas», voltando uma página na História da Literatura Cabo-verdiana.

No n.° 2 da revista *Claridade*, Lopes publica pela primeira vez o conto que dá o título ao livro *Galo cantou na baía* (1959). Conto que dava, de imediato, a noção de se estar perante um ficcionista de garra, construindo personagens que ganham uma autonomia específica no desenrolar da acção. Aliás, Manuel Lopes, meditando no processo criador, saltando da categoria de ficcionista para a de ensaísta, ou melhor, para a de teorizador de questões literárias, diz-nos, em «Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos» [1]: «no paralelismo entre a vida real e a interpretação ficcional, a lógica da criação reside na autenticidade, digamos, na possibilidade».

[1] Separata de *Comunidades Portuguesas*, n.° 29 (Janeiro de 1973).

Assim, Manuel Lopes, partindo da concepção aristotélica da obra literária como «mimese» ou imitação da vida, defende, por outras palavras, aquilo que Aristóteles afirmava na sua *Poética*: «a obra literária não é apenas o acontecido, mas o possível de acontecer, segundo a verosimilhança e a necessidade». Mais do que isso, *Galo cantou na baía* (1937) antecipa a ficção neo-realista portuguesa, porque não é apenas a concepção aristotélica que preside à sua elaboração, mas um projecto de auto-afirmação, de identidade, onde as motivações sócio-políticas são postas em evidência. Ergue personagens como Toi, o guarda do porto, implacável para com os contrabandistas que recorriam ao contrabando como meio de sobrevivência. Segundo o narrador, Toi «tinha um coração de pomba» e «as garras e o bico de milhafre (...) talvez postiços». Verifica-se a contradição entre o ter «coração de pomba» e ser denunciante, agindo punitivamente sobre os seus irmãos de infortúnio, que infringem a lei para sobreviver, porque as percentagens que lhe cabiam das multas e dos produtos confiscados eram fonte igualmente da sua sobrevivência, em virtude do seu salário de fome.

A sua sobrevivência implica, pois, a desgraça de outros. As mornas que canta e toca fazem a ponte com o seu povo, isto é, «adocificam-lhe as asperezas da vida» e servem de ponto de reconcialiação com os outros. Este facto põe em evidência o homem ser o «**lobo do homem**».

Comportamento idêntico tem o patrão do *Grinalda*, o John Tudinha, homem de respeito e capitão do barco, que é, simultaneamente, agente de infracção à lei (leva Jul'Antone a fazer contrabando, para o ajudar), embora se queira manter de fora. Griga, «o buscarruda», o que interpela Toi por ter prendido Jul'Antone, funciona como o «julgador» ou «a voz da consciência». Os que infringem a lei e seus adjuvantes (patrão Tudinha, Jul'Antone e Griga) representam os explora-

dos e as vítimas, conferindo à história um conteúdo moralizante. Toi, representante da lei, mas figura do povo, é o agente policial que se serve das multas em seu proveito, o que lhe dá uma dimensão negativa. Pela morna, expressão do povo, redime-se desse comportamento imoral.

Em *Chuva braba* (1956), romance publicado pelo Instituto de Cultura e Fomento de Cabo Verde, que obteve então o prémio Fernão Mendes Pinto, Manuel Lopes retoma os temas da obra anterior. *Flagelados do vento leste* (1960) conclui a trilogia, esgotando o fulcro temático do desafio do homem cabo-verdiano à natureza que, face à adversidade, empreende a aventura de resolver o dilema terra/mar.

Mané Quim, personagem principal de *Chuva braba*, através do percurso iniciático no conhecimento de si próprio, enfrentando as coordenadas económicas da fome e da emigração, simboliza a história de Cabo Verde. A sua complexidade psíquica, que se expressa no dilema da escolha entre partir e ficar, em oposição à linearidade de decisão e de pensamento de Joquinha, seu padrinho, que vê na emigração para o Brasil a única saída, reflecte o enraizamento na terra, em contraste com a alienação dos valores culturais e económicos. É à volta deste eixo de pólos contrários que giram todos os intervenientes, situando-se uns ao lado de Mané Quim, pelos laços afectivos, outros ao lado de Joquinha, pelo anseio material e instinto de sobrevivência física.

O romance *Flagelados do vento leste* desenvolve as consequências dramáticas das cíclicas calamidades em Cabo Verde, pondo em relevo outro confronto, o da chuva/seca, que estigmatiza o homem, tornando-o passivo e minguando o seu ânimo.

Esta obra situa-se entre o real e a ficção, entre o testemunho vivo e pungente do que o autor presenciou e o imaginário sofrido pela visão da Morte e da Fome.

O autor afirma-o no prefácio: «acompanhei um dos períodos mais sombrios da odisseia agrícola do povo mártir de Santo Antão. Compartilhei da sua luta com tal ansiedade e adesão que ficou viva no meu espírito e gravada no meu coração para sempre a terrível tragédia».

Localizada a acção nos anos 40, em Santo Antão, num tempo de estiagem, as personagens espiam o céu de Setembro e de Outubro, período crucial de que depende a vida do homem cabo-verdiano. Duas ou três chuvadas nessa época seriam suficientes para o milho e para a abastança. Caso contrário, a tragédia, com o corolário de desgraças.

A chuva ergue-se como personagem fulcral que faz mover as vontades e os destinos dos homens e moldar os comportamentos.

Romance neo-realista pela denúncia de injustiça sobre um povo votado ao abandono, com laivos naturalistas, sublima o conteúdo através de uma escrita nova, local, plasmada num tecido textual linguisticamente cabo-verdiano e de uma construção ficcional ao serviço da renovação estética. Manuel Lopes consagrou-se como um dos maiores escritores em língua portuguesa, que, ao iniciar a década de 90, tem prontas para publicação duas obras, *Mato inglês e outros contos*, e *Falucho ancorado*, uma selecção poética com alguns inéditos.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

AA.VV., «Dossier Manuel Lopes», in *Letras & Letras*, 37 (19-12-1990), Porto, pp. 7-14.

BAPTISTA, Maria Luísa, *Vertentes da insularidade na novelística de Manuel Lopes*, Porto, Afrontamento, 1994.

FERREIRA, Manuel (org.), «Prefácio», in *Claridade*, reed., Linda-a-Velha, ALAC, 1986.

LARANJEIRA, Pires, «As certezas da *Claridade* e as influências na sombra», in *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985, pp. 105-124.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos, *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*, Lisboa, Caminho, 1989.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos (org.), *Jorge Barbosa. Poesia inédita e dispersa*, Linda-a--Velha, ALAC, 1993.

16. Baltasar Lopes, patriarca das letras cabo-verdianas, e o *Chiquinho*

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer, com certo pormenor, Baltasar Lopes, uma das grandes personalidades das literaturas africanas;
- Distinguir quatro ciclos na poesia de Osvaldo Alcântara;
- Conhecer o *pasargadismo*, para compreender a crítica desenvolvida contra ele nos anos 60;
- Discernir a intencionalidade moralizante e social dos contos;
- Destacar os modelos romanescos de *Chiquinho*;
- Pormenorizar a estrutura analéptica do romance;
- Analisar o sentido das três partes do romance;
- Relevar os episódios fulcrais da história;
- Compreender a importância cultural das tradições ibéricas e africanas;
- Descrever a composição, a finalidade e a prática do Grémio e avaliar a sua acção;
- Caracterizar Euclides Varanda;
- Interpretar o desfecho;
- Caracterizar a linguagem literária;
- Avaliar a autonomia do romance em relação a outras literaturas.

16.1 Vida e obra de Baltasar Lopes

O autor do primeiro romance genuinamente cabo-verdiano, Baltasar Lopes, nasceu na freguesia rural do Caleijão, na Ribeira Brava, Ilha de São Nicolau, em 23 de Abril de 1907, filho de um agricultor, e morreu em 1989, em Lisboa, aonde se deslocara, da Ilha de São Vicente, para tratamento, acometido por doença cerebral-vascular.

Quatro livros fundamentais fazem dele o construtor-mor da cabo-verdianidade: o romance *Chiquinho* (1947), o ensaio *O dialecto crioulo de Cabo Verde* (1957), a colectânea de poemas *Cântico da manhã futura* (1986), com o nome poético de Osvaldo Alcântara, e os contos de *Os trabalhos e os dias* (1987). Para criticar a visão com que do arquipélago ficou o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, após curta estadia, publicou *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre* (1956). Organizou uma *Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea* (1961) e ainda viu sair um conto, em edição bilingue, *Le carnet/A caderneta* (1986), aquando das comemorações nacionais do cinquentenário da revista *Claridade* (1936-1960, nove números). Nunca chegou a escrever (julga-se) a continuação de *Chiquinho*, talvez com o título de *Acushnett street*, cuja acção decorreria no espaço da emigração insular nos Estados Unidos [1], provavelmente em Massachusetts, onde reside importante colónia cabo-verdiana.

É necessário compreender que a aura de que goza, desde sempre (era tratado afectuosamente por Nhô Baltas), está associada ao pioneirismo da obra romanesca e filológica, à revista *Claridade* (1936-60), à publicação esparsa de contos e poemas, mas também ao papel de patriarca das novas gerações, que desempenhou enquanto professor (e reitor) no liceu de São Vicente, ensinando para lá das limitações dos programas oficiais (durante cerca de 50 anos). Por outro lado, enquanto estudante em Lisboa, entre 1921 e 1930 (concluiria Direito e Filologia Românica, de que o ensaio publicado é a tese de licenciatura), e, depois, como estagiário, em 1938-40, conviveu com figuras ilustres da cultura portuguesa e do ensino, nomeadamente Câmara Reis, além de outros homens ligados ou não à *Seara Nova*, como Vitorino Nemésio e Hernâni Cidade. Contactou também com africanos ligados ao proto-nacionalismo, como João de Castro e Júlio Monteiro.

Ainda chegou a leccionar, num curto período, em Leiria. O reconhecimento da sua capacidade intelectual levou a que, nos anos 40, o convidassem para leccionar na Universidade de Lisboa [2], mas dificuldades de natureza política que lhe levantaram, impedindo-o de preparar o doutoramento, terão contribuído decisivamente para o regresso definitivo à sua terra, aí permanecendo até ao fim, empenhado na cultura, docência e advocacia. Através de um relacionamento pessoal ou epistolar, convivendo com o grupo da *Seara Nova*, mas não da *Presença* (como erroneamente se tem dito) [3], alargou horizontes. A solidez intelectual dos seus anos de formação, na mais escolarizada colónia africana de Portugal, e que se completou com as duas licenciaturas, ultrapassava os reduzidos interesses escolares, para mergulhar na história, cultura e política universais.

[1] Informação fornecida por Fernando Assis Pacheco no necrológico de *O Jornal*.

[2] O reconhecimento em Portugal é de tal ordem que foi doutorado *honoris causa* pela Faculdade de Letras de Lisboa (1981), condecorado com a Ordem do Infante (1987) e homenageado pela Associação Portuguesa de Escritores (1989) e pela Academia de Ciências de Lisboa, que lhe atribuiu o Grande Colar (1988), justamente pelo ensaio sobre a língua novilatina do seu país.

[3] Posicionavam-se até como anti-presencistas, porque, ao contrário daquele movimento português, a *Claridade* era comprometida. Ver entrevista de Baltasar Lopes a Júlio Vera-Cruz, in *Tribuna* (Jan. de 1986), Mindelo, pp. 6-7: «a 'Presença' não exerceu nenhuma sugestão sobre nós». Um dos fundadores de *Claridade*, Jaime de Figueiredo, correspondia-se com José Régio e seus pares, mas abandonou a revista pouco depois da sua fundação.

16.2 A poesia e os contos

16.2.1 *Cantar o amanhã: Pasárgada*

O *Cântico da manhã futura* é uma recolha da sua poesia (agrupando 55 poemas, 17 deles em três conjuntos especiais), editada pelo Banco de Cabo Verde, como homenagem ao patriarca da «independência literária de Cabo Verde», como o classificou o próprio chefe de Estado, Aristides Pereira. Pela primeira vez, somente em 1986, o público tinha à disposição a poesia, até então dispersa por inúmeras antologias e publicações, sobretudo cabo-verdianas e portuguesas. Todavia, esta mostra sofreu uma dura depuração, pois o autor incinerou muitos poemas, como revelou Manuel Ferreira [1], que destaca quatro ciclos nesta poesia:

- o da indagação filosófica, em que se exprime a angústia e a ansiedade do predicador enclausurado nas ilhas, seu destino de homem no mundo, inquirindo sobre o ser e a existência;
- o do romanceiro de São Tomé, espécie de roteiro sentimental dos cabo-verdianos serviçais nas roças são-tomenses;
- o do *pasargadismo* (criticado nos anos 60) [2], neologismo retirado da Pasárgada do poema homónimo de Manuel Bandeira, que não era para Osvaldo Alcântara senão o lugar da utopia, da felicidade (outra forma simbólica de Éden, Eldorado ou Terra da Promissão), não representando um sentimento de renúncia ou fuga à realidade, antes a recusa da situação sócio-histórica, aspirando a uma «manhã futura» diferente (cf. «Itinerário de Pasárgada») [3]: «Pasárgada não é lugar comum»; «Em Pasárgada tem tudo/lá é outra civilização»;
- o da metapoética, inquirindo o próprio fazer poético (ver, por exemplo, «Pura saudade da poesia», publicado em 1947, na *Claridade*, n.º 5, ou, então, «O poema que me falta escrever», que transcrevemos):

> Na minha respiração há um sinal qualquer de dispneia.
> Tenteio com as mãos
> (falta-me o sentido da vista:
> Ó minha deusa, dai-me todos os sentidos
> que não possuo!)
> as minhas mãos ficaram órfãs
> da ânsia de procura.
>
> Recorro a vagas compensações,
> escrevo poemas, escrevo, escrevo...
> Explicai-me, deusa de olhos claros,
> de onde vem esta lacuna
> que me atormenta como um remorso.
> Espero todavia.
> Um dia serei ardente e exacto.
> Então terei sentidos inumeráveis
> e na minha boca haverá
> a ordenação e a intensidade da colmeia.

[1] Cf. Manuel Ferreira, recensão ao livro, in *Colóquio/Letras*, 100 (Nov.-Dez. de 1987), Lisboa, Gulbenkian, pp. 187-188.

[2] Ver 17.3.2.

[3] Título genérico do ciclo de Pasárgada (cinco poemas encerrando o livro). Na antologia de Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, o poema solitário assinalado com este título (que era o antigo) passou a chamar-se, no livro de Lopes, «Saudade de Pasárgada» (ver Textos Complementares) e apresenta algumas alterações.

O livro abre com um texto intitulado «Panfleto», que, com outros, como «Faminto» ou os do ciclo de São Tomé, lança liames ao compromisso com a vida, não de um modo *engagé*, mas suficiente para se liquidarem de vez os fantasmas do crismático *evasionismo* com que Nhô Baltas era taxado, por alguns sectores da própria crítica cabo-verdiana, neste caso militantemente radical, encabeçada por Onésimo Silveira (ver capítulo 17).

Avesso a inovações de vanguarda do género do futurismo ou do letrismo, o poeta Osvaldo Alcântara [1], do mesmo modo que o prosador, alicerça a sua escrita no conhecimento filológico da língua portuguesa e do crioulo (ou língua cabo-verdiana).

[1] Assinou a poesia com este pseudónimo, a narrativa com Baltasar Lopes e o ensaio sobre o crioulo com Baltasar Lopes da Silva, distinguindo as três formas de criação.

Escorado no extenso saber dos clássicos greco-latinos e de outros clássicos mais recentes (nomeadamente da literatura francesa), mas também do modernismo brasileiro, além de toda a literatura portuguesa, não se subtraiu às profundas influências do meio onde fora criado e continuava a viver. As ressonâncias nítidas da oralidade marcam-lhe a construção da frase, o vocabulário e a rítmica do verso.

Na sua educação literária tiveram um lugar de eleição alguns dos antigos modelos formais ao gosto popular ou galante, relacionados ou adaptáveis à música e ao canto, tais como a balada, a canção, o romanceiro, o epigrama e o vilancete.

Atendendo ao contexto cabo-verdiano, e segundo as fontes a que foi beber, dedicou-se a uma poesia suficientemente moderna para ultrapassar as limitações classicizantes e parnasianas de um José Lopes, todavia poeta este a merecer a maior atenção quanto ao seguidismo literário de certas gerações das colónias, muito ligadas às metrópoles [2].

[2] Veja-se o paradigmático caso dos fiéis seguidores antilhanos do Olimpo ou do Parnaso, no século XIX (Martinica, Cuba, etc.), tudo fazendo para imitar as *belas letras* da cidade-luz.

Nos poemas de Osvaldo Alcântara e no *Chiquinho*, deparamos com inúmeras reminiscências do romanceiro tradicional ibérico, bem como do fabulário ancestral africano, numa convivência do sabor popular do imaginário com a elaboração fina e elegante do discurso, sempre numa clara intenção de lançar as bases da inequívoca cabo-verdianidade literária, específica, não liminarmente tributária.

Passou ao lado do modernismo português de *Orpheu*, mas deixou-se inebriar, tal como Jorge Barbosa, pelo modernismo brasileiro, sobretudo o de Manuel Bandeira e Jorge de Lima. É como se retomasse a linha romântica da busca de *raízes populares genuínas*, nelas encontrando o romanceiro ibérico, para logo partir ao encontro dos modelos edificantes e impressivos, fosse o realismo nordestino de 30 ou o modernismo carioca, paulista ou mineiro. O livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, ou a poesia de Miguel Torga, constituem pontos de referência e de aproximação. Nos três poetas (Torga, Bandeira e Alcântara), vamos descobrir a oralidade, o estoicismo e a modernidade regionalista, conjugados com o recorte clássico da forma e da comunicabilidade, a projectarem-se no universal. Em todos, uma religiosidade remanescente e mitigada (em Alcântara/Lopes há uma linguagem bíblica, como, depois, em Agostinho Neto). Mas das relações da sua obra com os brasileiros preferia falar em *confluência*, tal como nós, mais do que de influência [3].

[3] Ver André Moura, «La capverdianité de Baltasar Lopes» (entrevista), in *Notre Librairie*, 112 (Jan.-Março de 1993), Paris, CLEF, pp. 24-26; e Pires Laranjeira, «Confluência das literaturas de língua portuguesa», in *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985, pp. 19-24.

16.2.2 *Os contos, sob o signo de Hesíodo*

A recolha de *Os trabalhos e os dias* reúne dez contos publicados em diversas revistas[1]. Tal como no romance, com o qual se podem comparar os níveis temático e discursivo, verifica-se a destreza no manejo da linguagem, construindo Baltasar Lopes com simplicidade uma língua literária ágil e graciosa, segundo modelos que, aí também, muito radicam nos brasileiros: antes de mais, Machado de Assis, Alcântara Machado, Marques Rebelo e Graciliano Ramos, todos contistas brasileiros do realismo psicologista e nordestino.

[1] Tais como *Cabo Verde*, *Claridade*, *Vértice* ou *Raízes*.

São contos que prenunciam ou realizam o Neo-realismo, principalmente o que dá o título ao livro, emprestado de Hesíodo, poeta grego que, como Baltasar Lopes, escreveu poemas sobre a agricultura e a navegação, a justiça e a convivência, em moldes didascálicos, isto é, de proveito e exemplo. A história de «Os trabalhos e os dias» remete para o dilema da justiça ou da injustiça da apropriação de alimentos pela população das ilhas, de um vapor naufragado, envolvendo numerosos figurantes. As actividades ligadas à terra são também motivo para uma história, «Balanguinho», a menos comprometida com o Neo-realismo, em que o apelo telúrico, a disputa pelas águas e a luta pela vida (ou os valores tradicionais de quem da terra sempre muito dependeu) provoca hesitações e reacções comportamentais (im)previstas.

Tal como na poesia, a intertextualidade com Miguel Torga parece mais evidente, como apontou Arménio Vieira[2], no conto «Egídio e Job», pela aridez e agressividade da natureza, menos pela relação bíblica comum.

[2] Arménio Vieira, «Prefácio», in B. Lopes, *Os trabalhos e os dias*, Linda-a-Velha, ALAC, 1987, p. 11.

Em suma, são histórias nas quais se doseiam provérbios, ilações éticas (a prostituição e a vergonha, em «A caderneta», ou a emergente consciência da desigualdade sócio-económica numa criança, no conto «Muminha vai para a escola»), ensinamentos variados, retomando a **herança de Hesíodo**, numa aliança equilibrada entre classicismo e modernidade, já que «as vias do autor são bem mais planas – não se pautam nem pela ânsia do barroco nem pela experimentação flamejante»[3]. Como cenário, o espaço insular, com suas carências naturais e sociais (a seca, o isolamento, a fome, a pobreza, a doença), mas também a ânsia constante de mudança, melhoria e solidariedade (com sentimentos como a fraternidade, em «Muminha»).

[3] Cf. op. cit., p. 7.

16.3 *Chiquinho* – romance de iniciação

O romance proveniente do Nordeste brasileiro contagiou portugueses e africanos. *Jubiabá*, de Jorge Amado[4], provocou um grande impacto em Baltasar Lopes e seus confrades. Também *Doidinho* e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, constituíram uma autêntica *revelação*, quase como que no sentido religioso. São nítidas e demonstráveis as relações entre estes romances de Lins do Rego e a obra do angolano José Luandino Vieira (desde os contos de *A cidade e a infância*)[5], como desses com o *Chiquinho*. Interessa reter que, em todos, se

[4] Recorde-se o poema «Canto de farra», do angolano Mário António, duas décadas mais tarde: «Quando li Jubiabá/me cri António Balduíno».

[5] Cf. Elisalva de Fátima Madruga, *José Lins do Rego e José Luandino Vieira: uma relação transoceânica*, Rio de Janeiro, PUC, 1982 (tese de mestrado).

trata de um «regresso às origens», marcado por três componentes: a infância, o saudosismo e o telurismo [1].

Jean-Michel Massa comparou-o a *Menino de engenho* e *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, e às *Memórias de Brás Cubas* e *Dom casmurro*, de Machado de Assis, dizendo que integrava a *cabo-verdianidade*. Manuel Ferreira, de acordo quanto à cabo-verdianidade, comparou-o a *Chuva braba*, de Manuel Lopes (ver capítulo 15), tecendo considerações sobre o *terra-longismo* e a *emigração-evasionismo*. Russel Hamilton, ao equipará-lo a *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*, de Lins do Rego, reafirmava a cabo-verdianidade e falava de *regionalismo cabo-verdiano* como se de regionalismo brasileiro se tratasse. Mário Dionísio chamou-lhe um *documentário* para mostrar Cabo Verde, negando-lhe valor como romance, numa avaliação preconceituosa, que tinha como modelo canónico um romance *mais movimentado*. Heitor Martins, ressarcindo-o das críticas de Onésimo Silveira, fala de *evasionismo como consciencialização*. Alberto Carvalho, por sua vez, retomando a linha de Alfredo Margarido (que se lhe referia como *descolonizado*, *cabo-verdianizador*, de *autonomia*), vê nele especificidade *autonomizante*, *autenticidade* e *nacionalidade literária* [2].

O *Chiquinho* é um *romance de aprendizagem* – um *Bildungsroman* –, a que preferimos chamar **romance de iniciação**, por três motivos: o tema é o da **iniciação** de um jovem à vida adulta (como um percurso **iniciático**, da aldeia à cidade, até à partida para o estrangeiro); foi o **primeiro** e único romance de Baltasar Lopes; é o romance **inicial** cabo-verdiano [3]. Como romance de aprendizagem, ou de **iniciação**, é comparável a dois romances de angolanos, *As aventuras de Ngunga* (1976; escrito em 1972) e *A konkhava de feti* (1981), respectivamente de Pepetela (de temática guerrilheira) e Henrique Abranches (de temática étnica).

Toda a história do romance está contida numa longa evocação, uma analepse gigantesca. A evocação, no presente do indicativo, indicia que haverá um ponto do discurso em que, ao terminar o evocacionismo, se abrirá um ciclo de narração actualizada. Assim, nos últimos capítulos, o uso do pretérito mais que imperfeito e, no último parágrafo, o tempo futuro (prolepse), reforçam a sensação subtil de que o narrador esteve apenas a relembrar factos acontecidos até um momento muito próximo da narração.

O romance organiza-se em três partes distintas: «Infância»; «S. Vicente»; «As-águas». Na primeira, narra-se, com intensa saudade, o tempo genesíaco da primeira infância, passada em ambiente rural, afectivo, entre o mundo familiar, as primeiras letras (na escola do Caleijão e no liceu-seminário da Vila de São Nicolau) e as brincadeiras, numa linguagem literária que dulcifica o português com as incursões semânticas e a fluência rítmico-frásica do crioulo [4].

Na segunda, já na cidade do Mindelo, na Ilha de São Vicente, assistimos à passagem para o liceu, aos amigos de tertúlia, ao primeiro amor, aos sonhos e à sociabilização da personagem principal. Na terceira parte, o próprio título, «As-águas», nos remete para o problema da falta, isto é, da seca, e, por outro lado, conota as águas do mar, por sobre as quais Chiquinho sairá, de vapor, a caminho

[1] Cf. op. cit., pp. 16-58.

[2] Mário Dionísio, recensão, in *Vértice*, 54 (Fev. de 1948), Coimbra, pp. 144-146; Manuel Ferreira, «O círculo do mar e o 'terra-longismo' em 'Chiquinho' de Baltasar Lopes», in *Colóquio/Letras*, 5 (Jan. de 1972), Lisboa, Gulbenkian, pp. 66-70; Heitor Martins, «Evasionismo como consciencialização. O caso de *Chiquinho* de Baltasar Lopes», in *Brotéria*, vol. 119, 1 (Julho de 1984), Lisboa, pp. 58-64; Jean-Michel Massa, «*Chiquinho*: un 'Bildungsroman' exemplaire», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XIX (1983), Lisboa-Paris, Gulbenkian, pp. 787-799; Alfredo Margarido, «'Chiquinho': um romance não português ou anti-português?», in *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 455-461; Alberto Carvalho, «Prefácio», in Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 5.ª ed., Linda-a-Velha, ALAC, 1984, pp. XI-XXX.

[3] Como não podemos dizer que é o primeiro *em absoluto*, digamos que o é no sentido de *genuíno*, de consciência e intencionalidade nacionais do autor.

[4] Cf. Alberto Carvalho, «O crioulo cabo-verdiano segundo a ficção de Baltasar Lopes», in *XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1992, pp. 275-287: «para fazer comparecer a realidade crioula na figuração literária não será nunca questão de se ter de optar entre uma (cabo-verdiana) ou outra (portuguesa) língua, mas de uma competência bilingue e, depois, do saber acerca das linguagens e de um exercício delas que estabeleça os devidos acordos entre as 'formas' (expressão) e o 'fundo' (conteúdo)» (p. 285).

da América do Norte, após presenciar a tragédia da seca e da morte, e a revolta de parte da população. Como se as águas da chuva e do mar simbolizassem, respectivamente, a fertilização da Natureza (terra fértil) e do conhecimento (caminho do mundo).

Em geral, no início de cada capítulo, encontra-se, em súmula (descritiva, digressiva ou projectiva), a sua temática. Os capítulos podem ser vistos como pequenas histórias, ou contos, singulares, como que destacáveis do restante texto.

Na parte da «Infância», são fulcrais os capítulos em que certas personagens infuenciam o rapaz com as suas histórias ou comportamentos. Nessa parte, centrada nas doces recordações de infância, destacam-se os seguintes capítulos e factos: no capítulo 7, o episódio da cólera e da *ventona* (vendaval) e as histórias sobre negreiros e escravos; no capítulo 16, a deslocação à Ribeira de Prata para um casamento, em Chiquinho que assistiu a um batuque; a chegada dos baleeiros (simbolizando o apelo da América, que faz recordar o pai emigrado), no capítulo 19; a visita do embarcadiço Chico Zepa, no capítulo 20; a visita de Chiquinho a Totone Menga-Menga, espécie de velho feiticeiro ou mágico; no capítulo 25, a iniciação teórica ao amor, com Mané Pretinho, Izé da Silva e Joca Cuscús; e, finalmente, no capítulo 30, a previsão de um ano de seca e fome.

Na parte de «S. Vicente», temos os seguintes pontos principais na economia da intriga e do sentido: logo no capítulo 1, Chiquinho conhece Andrézinho e a irmã, Nuninha, por quem se apaixona; a apresentação do Grémio, no capítulo 3; os trabalhos e progressos do Grémio, no capítulo 7; a crise que atinge o porto, no capítulo 10; a visita do Governador, tratado ironicamente por Sexa, no capítulo 12; o episódio do Carnaval, com os bailes, batuques, namoricos e a zanga de Chiquinho com a amada (capítulo 17); a Associação Operária Mindelense, no capítulo 20; o inquérito nos bairros populares, a desenvolver pelo Grémio, no capítulo 24; no último capítulo, o regresso de Chiquinho a São Nicolau, findos os estudos liceais.

Na parte de «As-águas», frizem-se os seguintes capítulos e aspectos de conteúdo: no cap. 1, Chiquinho dá-se conta de que já se afastou culturalmente da terra da infância; no capítulo 8, o tio Joca tenta demover Chiquinho de seguir a carreira do professorado; dispersão do Grémio, no capítulo 11; sobretudo no capítulo 13, primordial, o acontecer da grande seca, com a miséria, desolação e a morte dos alunos; como consequência da fome, acontece, no capítulo 17, o levante de S. João, conduzido por Chico Zepa; no capítulo 18, morte de Chic'Ana, devido à fome, e seu enterro[1]; proposta de Chiquinho ao Grémio para a emigração em massa, antevisão dos seus estudos na universidade norte-americana e desterro de Chico Zepa para a ilha do Sal, no penúltimo capítulo; emigração de Chiquinho, a fechar.

Chiquinho é simultaneamente um romance de personagem, à maneira do *Werther*, de Goethe, e de espaço, como *A selva*, de Ferreira de Castro, em que o meio histórico e os ambientes sociais detêm a chave para a explicação dos

[1] O tema ou episódios de enterro são recorrentes nas literaturas africanas. Recordemos somente que o trataram Alfredo Troni, António Aurélio Gonçalves ou Germano de Almeida.

comportamentos das personagens, tal como Eça o praticou n'*O crime do padre Amaro*. A sua tradição narrativa não se encontra em Cabo Verde, não só por se tratar do primeiro romance nacionalmente cabo-verdiano, mas porque, de facto, o romance realista português do século XIX e o romance nordestino brasileiro lhe modelaram o modo estrutural e discursivo.

Pelo desenrolar da história, em seus diversos espaços, damo-nos conta de que coexistem dois universos sociais e culturais em Cabo Verde e também que o percurso de Chiquinho o leva de um para outro, sem possibilidade de retorno. O Caleijão e São Vicente instituem-se no texto como paradigmas do campo e da cidade.

No espaço do Caleijão, subsiste uma cultura rural, de reminiscências afro-negras e da tradição ibérica (neste caso, com as histórias de Roldão e Carlos Magno, que historicamente passariam também ao sertão brasileiro, nordestino ou mineiro), corporizada na Mamãe Velha, Totone Menga-Menga (uma espécie de *marabout*)[1], Nhô Chic'Ana, Nha Rosa Calita (contadora de lendas, histórias fantásticas, de bruxedos), Mané Pretinho, Izé da Silva, Joca Cuscús e Nhô Luís Babá. O batuque, as histórias do lobo e do chibinho ou os contarelos da escravatura caracterizam o referencial histórico e o imaginário do povo que aí habita, berço cultural de Chiquinho.

[1] *Marabout*: trovador senegalês.

No espaço da Vila de São Nicolau, e sobretudo na cidade de São Vicente, a cultura é erudita, literária e *tecnológica*, desde a aprendizagem do latim e de Virgílio a Bernadim Ribeiro, Fialho de Almeida, Aquilino Ribeiro ou da leitura da *Révue des Deux Mondes*, até ao saber social respigado na convivência (bailes, Carnaval, visitas a José Lima ou Euclides Varanda, etc.). Anote-se ainda o usufruto de um caldo cultural, por via do poetastro Varanda, em que comparticipavam tanto o «Lunário Perpétuo» e os Almanaques, como D. João da Câmara, o código civil ou a gramática portuguesa de Bento José de Oliveira.

Chiquinho, de seu nome completo Francisco António Soares (cf. III, 1), foi influenciado fartamente pelo pai, emigrante nos Estados Unidos, em New Bedford (Estado de Massachusetts), seu tio Joca, meio filósofo, por Andrézinho, líder espiritual e organizativo do grupo do Grémio, por Chico Zepa, líder da revolta, por Tói Mulato, líder das brincadeiras de criança, embarcadiço inter-ilhas e, depois, marinheiro de longo curso, cumprindo o sonho de sair, por José Lima, revoltoso falhado, emerso nas bebedeiras, e por Euclides Varanda, poeta lunático e ultra-romântico, imagem de Quixote cervantino, esgrimindo contra moinhos de vento, ou de Ariel shakespeareano[2] planando nas alturas etéreas e estéreis.

[2] Personagem de *A tempestade*, de Shakespeare, que coexiste com Caliban, símbolo do colonizado/dominado (anagrama de canibal).

O Grémio, além do líder Andrézinho e de Chiquinho, candidato a narrador, era composto por Nonó, poeta lírico, Humberto Tavares, mais vocacionado para as questões sociais e os namoricos, Alcides, um rapaz bonito, como que deterministicamente sem funções definidas, e Parafuso, o desditado. O Grémio tinha um projecto ambicioso, baseado na insatisfação e desejo de evasão das realidades circundantes, do cerco atlântico (vejam-se os capítulos 2, 3, 4, 7 e 8 da 2.ª parte), para concretizar as aspirações que a consciência da geração tinha sobre as suas possibilidades de mudar pelo menos o mundo insular. Procurava-se reorganizar a

vida administrativa, social e artística, «de harmonia com (...) as peculiaridades» de Cabo Verde. Para isso, era preciso a «renovação de métodos e programas administrativos, renovação de atitudes espirituais que garantissem a expressão particular e ao mesmo tempo humana dos (...) problemas». Partindo do exemplo do «vasto laboratório de experiências humanas» que era São Nicolau, pretendia o Grémio, segundo a fórmula de Andrézinho, o «enquadramento do nosso *caso* nas aspirações, sempre as mesmas, sob qualquer latitude, da alma humana»[1].

O Grémio editou dois números de um jornal chamado *Renovação*. Pretendia-se efectuar inquéritos nos bairros populares, reactivar a Associação Operária Mindelense, tentando ainda criar a Federação dos Trabalhadores Cabo-verdianos. Chiquinho pensou em escrever um romance sobre a emigração, sentindo-se o herdeiro espiritual[2] de Euclides Varanda (aposentado de escrivão da Alfândega, velho republicano, ex-kardecista[3], amante do Herculano místico, de Soares de Passos, Tomás Ribeiro e Malherbe), mas acabou por assistir à fome e à miséria, ao levante liderado por populares e a propor a emigração em massa, desfazendo-se todas as ilusões com o passar do tempo e a entrada na antecâmara da vida adulta.

A crise social revela-se pelos seguintes factores e consequências (entre parênteses, as partes e capítulos): crise no porto (II, 10); desemprego, miséria, prostituição (II, 13); sinais de mau ano agrícola (III, 8); grande seca durante meses, desolação e miséria (III, 13); morte e pesadelo social (III, 16); levante de S. João (III, 17); morte de Chic'Ana à fome (III, 18). A crise social, com o falhanço da experiência de professor, leva à emigração de Chiquinho, com causas próximas e remotas: cartas do pai; chegada dos baleeiros e de Chico Zepa; seca, fome e morte; estagnação e aceitação pelas pessoas do estado de coisas; decadência de José Lima; dispersão dos rapazes do Grémio; fecho da escola; carta de chamada do pai; o exemplo de Tói Mulato, marinheiro de longo curso; desejo de estudar na universidade americana.

Podemos comparar o grupo do Grémio ao movimento da *Claridade*, concluindo que o primeiro falha qualquer desígnio de modificação social e empenhamento político, mas tanto o percurso de Chiquinho como a realização da revista histórica marcam a síntese de culturas (oral/popular; escrita/*erudita*) e o triunfo da ilustração adaptada à realidade insular, mesmo que a resolução maior passe pela emigração. Da competência cultural moderna, que assentou sobre a tradição negro-africana e a herança ibérica, à busca de uma nova visão, para lá dos horizontes telúrico-marítimos, vai o salto de gigante da ruralidade ao cosmopolitismo. O final (que tanta controvérsia tem levantado, pela ambiguidade) solicita interpretações complementares: a) a emigração é a única forma de quebrar o cerco do isolamento e do provincianismo; b) a emigração não é uma desistência, mas uma insistência na melhoria de vida; c) o intelectual que partia, cuidando apenas de si, naquele contexto dos anos 30-40, era um intelectual desistente, que deixava os compatriotas entregues à sua sorte, negando todo o seu passado de boas intenções; d) mais valeria um intelectual partir e regressar com outras condições do que ficar, como Euclides Varanda ou José Lima, e ser totalmente inócuo. Final (em) aberto, afinal nunca completado com a intertextualidade de um segundo romance que, retroprojectivamente, abrisse novas pistas de análise do evasionismo como corrente de sentido positivo nessas ilhas desafortunadas.

[1] Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 5.ª ed., Linda-a-Velha, ALAC, 1984, pp. 124-125.

[2] «Involuntário destino de eleito», como escreve Alberto Carvalho, em *A ficção de Baltasar Lopes. Contributo para a originalidade da literatura cabo-verdiana*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988, p. 467 (tese de doutoramento, policopiada).

[3] Seguidor dos preceitos de Alain Kardec, mas racionalista e cristão, misturando formas inferiores do Espiritismo com magia negra e feitiçaria, à maneira do vulgar *badio* de Santiago.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de leitura obrigatória

ALCÂNTARA, Osvaldo, «Brancaflor», «Mamãe», «O poema que me falta escrever», e «Saudade de Pasárgada», os dois primeiros in Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 180-184, o penúltimo neste capítulo, e o último, nos Textos Complementares.

LOPES, Baltasar, *Chiquinho*, 5.ª ed., Linda-a-Velha, ALAC, 1984.

2. Leituras complementares

CARVALHO, Alberto, «Prefácio», in Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 5.ª ed., Linda-a-Velha, ALAC, 1984, pp. XI-XXX.

FERREIRA, Manuel, «O círculo do Mar e o 'terra-longismo' em 'Chiquinho' de Baltasar Lopes», in *Colóquio/Letras*, 5 (Janeiro de 1972), Lisboa, Gulbenkian, pp. 66-70.

MARIANO, Gabriel, «Osvaldo Alcântara – o caçador de heranças ou inquietação social», in *Cultura caboverdeana – ensaios*, Lisboa, Vega, 1991, pp. 159-182.

MASSA, Jean-Michel, «*Chiquinho*: un 'Bildungsroman' exemplaire», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIX (1983), Lisboa/Paris, Gulbenkian, pp. 787--799.

17. O Neo-realismo, a Negritude e a Resistência

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer a importância e as limitações da *Certeza*;
- Tomar contacto com alguns autores neo-realistas;
- Distinguir a dupla herança neo-realista, a favor e contra o crioulo como língua literária;
- Destacar a análise sócio-económica na ficção de Teixeira de Sousa;
- Perceber a influência da Negritude em Cabo Verde e a sua defesa pelo grupo do *Suplemento Cultural*;
- Analisar alguns poemas de Gabriel Mariano, Onésimo Silveira e Ovídio Martins;
- Apreender o conteúdo do ensaio de Onésimo Silveira, dilucidando os aspectos pertinentes dos exageros radicais;
- Compreender como o Neo-realismo e a Negritude prepararam a «literatura de resistência», tanto em crioulo como em português.

17.1 A *Certeza* e o Neo-realismo cabo-verdiano

Durante a II Guerra Mundial, em 1941, o escritor português Manuel Ferreira, neo-realista, chegou a Cabo Verde (São Vicente) como expedicionário, integrado numa força de protecção ao arquipélago. Tivera por mestre do chamado «Novo humanismo» uma figura ligada ao *Sol Nascente*, Jofre Amaral Nogueira (mais tarde, viveria em Sá da Bandeira, influindo nas actividades culturais da cidade), que conhecera na cadeia da polícia política, no Porto. Ali viveu durante seis anos, assistindo a uma longa estiagem que provocou milhares de mortos e o marcou decisivamente. Casou com Orlanda Amarílis, futura escritora, tendo o filho mais velho nascido no arquipélago. Manuel Ferreira acabaria por se tornar também num escritor cabo-verdiano [1] e, entre 1974 e o momento actual, após a sua morte (ocorrida em 1992), no maior especialista mundial das literaturas africanas de língua portuguesa.

[1] Autor de *Morna* (1948, contos), *Morabeza* (1958, contos), *Hora di bai* (1962, romance), *Voz de prisão* (1971, romance) e *Terra trazida* (1972, contos; reunião das recolhas anteriores).

Colaborando com o grupo de jovens estudantes da Academia Cultivar, Manuel Ferreira divulgou escritores como Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Alves Redol, Vergílio Ferreira ou Sidónio Muralha e revistas como a *Seara Nova* e, principalmente, a *Vértice*.

O grupo fundou a revista ***Certeza*** (1944), de que saíram dois números, chegando um terceiro a ser impresso, mas logo proibido pela censura. Para além de **Manuel Ferreira**, integravam o grupo, em Cabo Verde, **Arnaldo França**, Guilherme Rocheteau, **Orlanda Amarílis**, Filinto Elísio de Menezes (emigrado, depois, para Luanda, onde participou no MNIA, como se viu no capítulo 6), **Nuno Miranda** (que, depois, renegaria essa sua experiência neo-realista) e Tomás Martins.

Mas, em Lisboa, dois outros escritores cabo-verdianos aderiram à iniciativa, pois estavam sintonizados com os objectivos do grupo: o poeta António Nunes e o futuro romancista **Teixeira de Sousa**. Ambos conviviam, na primeira metade de 40, com Manuel da Fonseca, Armando Ventura Ferreira, Carlos Alberto Lança e o são-tomense Francisco José Tenreiro, todos integrados no movimento neo-realista.

António Nunes publicou, na capa do n.º 2 da *Certeza*, o «primeiro poema neo-realista de temática cabo-verdeana», segundo Manuel Ferreira, «ali recebido com alvoroço»[2], intitulado «Poema de amanhã», de que transcrevemos um trecho:

[2] Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, 3.ª ed. rev., Lisboa, Plátano, 1985, p. 269.

[3] In António Nunes, *Poemas de longe*, 2.ª ed., Praia, ICL, 1988, pp. 53-54; e Manuel Ferreira, *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano, 1989, pp. 201-202.

> – Mamãe!
> sonho que, um dia,
> estas leiras de terra que se estendem,
> quer sejam Mato Engenho, Dàcabalaio ou Santana,
> filhas do nosso esforço, frutos do nosso suor,
> serão nossas. [3]

Logo no ano seguinte ao da publicação da revista, Jaime de Figueiredo, que estivera ligado ao impulso inicial da *Claridade*, escreveria num texto radiofó-

nico de apreciação, não inteiramente favorável, ao livro *Poemas de longe* (1945), de António Nunes: «com o aparecimento (...) da revista *Certeza*, publicação literária de juventudes, algumas revelações poéticas distintas entre si por naturais variantes de temperamento fazendo prever inquietações estéticas diferentes surgiram entre nós, também atraídas para as motivações do meio». E transcrevia pequenos excertos de poemas de Arnaldo França, Nuno Miranda e António Nunes[1]. A revista abria com um poema de Nuno Miranda, efectivamente menos significativo do que o de António Nunes.

Manuel Ferreira considera que a *Certeza* não se preocupou com as raízes crioulas do arquipélago (língua e cultura crioulas)[2], sintonizando antes com a ideologia subjacente ao Neo-realismo e, portanto, como que preocupando-se com o genérico homem dominado[3]. Ora foi precisamente o poeta António Nunes que, segundo Jaime de Figueiredo, no texto de apreciação ao seu livro, se fixou no «tipismo da (...) temática crioula»[4], decerto por se encontrar longe da terra e esse fundo cultural popular se ajustar à necessidade de criar uma atmosfera insular. O que estava fora incidia o olhar sobre o íntimo cultural; os que estavam dentro, porque eram demasiado jovens, alheavam-se, por desconhecimento, da realidade etno-cultural, visando a universalização da denúncia, sem todavia chegarem a um estádio de desenvolvimento capaz de operar uma síntese radicalmente inovadora.

Manuel Ferreira diz ainda que a *Certeza* «não formou um grande poeta da literatura cabo-verdiana»[5].

Continuadores da cabo-verdianidade, os neo-realistas cabo-verdianos passaram ao lado da crioulidade e da Negritude, acabando por desintegrarem um (esboço de) movimento que nunca o chegou a ser. Cortada cerce, a experiência neo-realista não deixaria, porém, de frutificar a longo prazo, na obra *extemporânea* (em relação ao Neo-realismo português, mas não ao contexto insular) de Manuel Ferreira, Luís Romano e Teixeira de Sousa. De facto, deve ver-se a produção romanesca de Teixeira de Sousa como parte da realização literária dessa geração[6]. Do mesmo modo, se poderá afirmar que a revista *Raízes* (1977-1984), dirigida por Arnaldo França, embora com a diversidade das colaborações e o tempo radicalmente outro, representa uma certa sobrevivência do espírito de *Certeza*[7].

[1] Jaime de Figueiredo, «Um poeta do quotidiano crioulo», in António Nunes, op. cit., pp. 16-17.

[2] Embora um poema em crioulo, previsto para o n.º 2, tivesse sido cortado pela censura.

[3] Cf. Manuel Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. 1, Lisboa, Seara Nova, 1975, pp. 127-128.

[4] Jaime de Figueiredo, in op. cit., p. 18.

[5] In op. cit., p. 128.

[6] Cf. Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária*, vol. 2, Lisboa, Ed. 70, 1983, p. 204.

[7] Idem, p. 194.

17.2 Luís Romano e Teixeira de Sousa: a herança neo-realista

17.2.1 *O neo-realista do crioulo*

Luís Romano nasceu na Ilha de Santo Antão (Cabo Verde), em 6 de Outubro de 1922. É irmão do escritor Teobaldo Virgínio. Trabalhou em vários ofícios e emigrou para o Senegal, Marrocos, Brasil (país onde viveu desde o início dos anos 60 até à década de 70) e Estados Unidos.

Da sua bibliografia, destacam-se o estudo *Literatura cabo-verdeana* (1966, sep. da revista *Ocidente*), as histórias e poemas de *Negrume – Lzimparim* (1973), em

crioulo e português, e a antologia *Contravento* (1982), de autores cabo-verdianos, que editou em Massachusetts.

O romance *Famintos* (1962), escrito nos anos 40, enquadra-se nos pressupostos do Neo-realismo, tal como, de certo modo (na denúncia de situações e na reivindicação de uma identidade), o livro de poemas *Clima* (1963), saídos ambos no Brasil. Este último contém evocações da pertença ao mundo negro e do apelo crioulista, o que o torna um texto híbrido, no cruzamento de múltiplas vias: Neo-realismo, Negritude, Crioulidade.

Famintos é o exemplo acabado da concepção de literatura de compromisso com o povo do seu país e, mais restritivamente, com os miseráveis, os colonizados destituídos de meios e esperança, numa «mistura de naturalismo cru e alegoria extravagante»[1]. Romano apôs ao título esta explicação: «romance do Povo Caboverdiano sob o domínio colonialista». O livro, composto por trechos relativamente destacados, que podem funcionar como contos, inclui, a abrir, um poema dirigido ao «Irmão branco» e termina com um «Epílogo», ambos assinados pelo «Africano». A seguir ao poema inicial, há uma «Carta» para o leitor que explica o livro como um testemunho do «Negro-de-Lábios-Grossos». Outro pormenor importante é a seguinte indicação: «este livro não tem unidade. Seu equilíbrio está na desunião natural dos seus quadros». A obra de Romano tem essa característica formal que a distingue das demais: a fragmentação.

[1] Idem, p. 169.

Manuel Ferreira aponta como a pecha maior do *romance* o verbalismo nas falas das personagens, que interfere com o equilíbrio da estrutura e a «autenticidade», todavia taxando-o de «documento generoso e libelo acusatório». De facto, escrito numa linguagem perceptível a qualquer leitor, sem preciosismos barroquizantes ou nefelibatas, é assumido pelo autor (que o viu proibido pela censura brasileira) como *testemunho ficcional* a partir de muitos casos vividos por ele próprio ou de que tomou conhecimento através dos protagonistas. A sua força, e simultânea fraqueza, reside, pois, no desejo de se constituir como um testemunho nu e cru, alheio às exigências da evolução literária que o próprio romance neo-realista português cuidou de seguir. *Famintos* é assim, pelas razões apontadas, um dos mais legítimos textos do Neo-realismo africano de língua portuguesa.

17.2.2 *Uma saga sobre o Fogo*

Teixeira de Sousa (nasceu em 6 de Setembro de 1919) tem na trilogia dedicada aos sobrados, lojas e funcos[2] a mais importante parcela de realização da sua obra narrativa. Nas histórias de *Na ribeira de Deus* (1992), *Ilhéu de contenda* (1978) e *Xaguate* (1988), por esta ordem quanto à cronologia da acção (abarcando praticamente todo o século XX), procura o autor traçar um fresco relativo à estrutura social da Ilha do Fogo (dos raros locais com propriedade fundiária), terra da sua naturalidade e onde foi médico, de 1948 a 1954, depois de ter trabalhado em Timor. Publicou ainda os romances *Capitão de mar e terra* (1984) e *Djunga* (1989) e os contos de *Contra mar e vento* (1972).

[2] Habitações por ordem decrescente de importância social e económica, em que viviam e trabalhavam, respectivamente e grosso modo, brancos, mulatos e negros.

É o mais produtivo narrador cabo-verdiano (com cinco volumosos romances), escrevendo uma obra que ombreia com as de Baltasar Lopes, Manuel Lopes e António Aurélio Gonçalves (1901-1984).

Na amplitude do levantamento sócio-económico, Teixeira de Sousa ultrapassa os seus confrades, norteado sempre pela busca de um poder descritivo e documental para a literatura. Assim, através de uma rede espessa de personagens, famílias e tipos representativos, aborda a transformação da estrutura social foguense e a decadência das gentes dos sobrados e a emigração, chegando à pós-independência.

Teixeira de Sousa escreveu (e sobretudo publicou) boa parte da sua obra muito depois da vigência histórica do Neo-realismo. A sua ficção não se pode considerar uma adaptação automática do cânone neo-realista português ao mundo cabo-verdiano. Inspira-se também noutras tradições efabulatórias (romance nordestino, norte-americano, italiano, cabo-verdiano, etc.) e alcança um fôlego semelhante ao de romancistas como Castro Soromenho, Pepetela, Leonel Cosme, Orlando Mendes e Manuel Lopes, caracterizado pelo uso da norma portuguesa da língua, pela pertinência sócio-histórica e pela capacidade na intriga e nos diálogos.

Numa linha de continuidade neo-realista de análise de percursos humanos através da história de uma vida ou de parte dela, temos *Xaguate*, de Teixeira de Sousa, exemplo de romance de retorno à terra-mãe e costumes, de inquérito social, pedagógico. A história do regresso de um velho cabo-verdiano «americano» à sua terra é pretexto para apontamentos críticos e cépticos sobre a política, as contradições de culturas, usos e costumes, com um leque variadíssimo de importantes personagens secundárias, que permitem avaliar géneros de mentalidades e o evoluir da vida social e política, num fresco em que há desde a «militante mirabolante» ao nepotismo de consumo local, com palmas para os avanços da democracia. Nele pode ler-se a constatação da remanescência dos valores de pretensões à nobreza e ao snobismo, numa sociedade atrasada e carenciada, hesitante entre o cosmopolitismo dinâmico e o tradicionalismo provinciano.

A linguagem dos seus romances possibilita-lhe uma apreensão e compreensão universais, pondo-o em sintonia com uma cabo-verdianidade que dispensa a língua crioula. Não podendo eximir-se à fundamentação cabo-verdiana do seu universo, Teixeira de Sousa, como homem da diáspora e do mundo (vive na diáspora desde os tempos de estudante)[1], prefere ultrapassar as contingências das linguagens castiças ou de intenção *étnica*.

[1] «Há imensos temas, não especificamente caboverdeanos, que um escritor nacional pode abordar, sem perder a sua identidade individual ou cultural (...) Temos de ultrapassar a fase folclórica ou regionalista (...) a língua-veículo duma literatura caboverdeana, também virada para preocupações universais, terá de ser a língua portuguesa, jamais o dialecto crioulo». Teixeira de Sousa, in Michel Laban, *Cabo Verde – encontro com escritores*, vol. 1, Porto, Fund. Engº António de Almeida, 1992, pp. 206-207.

17.3 A vi(r)agem negritudinista interrompida

17.3.1 *Atitudes preparatórias*

Ao publicar alguns poemas negritudinistas no livro *Linha do horizonte* (1951), **Aguinaldo Fonseca** tornava-se o primeiro poeta cabo-verdiano a usar a África e o negro como temas propícios a uma leitura de compromisso rácico, num arquipélago e numa cultura que tem passado por intocada pela herança *négritu-*

diniste. Os poemas da Negritude incluídos no livro eram os seguintes: «Mãe negra», «Magia negra», «Revolta» e «Choro na noite». Tais textos não mereceram a selecção de Mário de Andrade e de Francisco José Tenreiro, no Caderno da Negritude de 1953, embora tanto o livro como esta recolha colectiva partissem de iniciativas da CEI e Aguinaldo vivesse já em Portugal. A maioria dos poemas insere-se ainda na estética neo-realista.

Nas antologias que Mário de Andrade organizou, em 1958, e, depois, em 1969, para a editora Pierre Jean Oswald, de Paris, apenas o poema «Taberna à beira-mar» merece a distinção de ser incluído. Mário de Andrade, em 1953, defendera, com Tenreiro, a não inclusão de cabo-verdianos numa escolha da Negritude, por achar que o arquipélago era imune à estética importada dos negros residentes em França, tendo, a partir de 1958, posto de lado o critério da Negritude, por já não lhe reconhecer pertinência (tinha-se esgotado o seu poder de denúncia e combate). Abriu, então, as páginas antológicas aos cabo-verdianos, mas obliterando os textos em que a raça negra detinha a predilecção temática e ideológica do predicador, quem sabe se para não contradizer a ideia estabelecida (até à actualidade) de que em Cabo Verde nunca a Negritude teve qualquer repercussão.

Lentamente, esboça-se uma aproximação aos valores culturais herdados da colonização negra no arquipélago. O artigo «Caboverdianidade e africanidade», de **Manuel Duarte** [1] (ver Textos Complementares), aprofunda o interesse pela etnicidade encetada pela *Claridade*, com a *finaçom* da 1.ª página (batuque de Santiago), mas agora entrando decisivamente pela via do realce dos elementos étnicos negro-africanos da cultura cabo-verdiana. Em Maio de 1958, na sequência das ideias de Manuel Duarte, Gabriel Mariano publica um curto artigo de duas páginas sobre «Negritude e caboverdianidade» (ver Textos Complementares), em que ratifica as do seu conterrâneo, dando conta do dilema que, em Lisboa e Coimbra, se coloca aos estudantes insulares, «acerca do carácter regional do povo crioulo: português ou africano?». Depois de defender a «oportunidade de expressões culturais mestiças», conclui pela necessidade de «apurar o valor e o destino das culturas negras introduzidas no Arquipélago». Em nota final, Mariano escrevia: «preferi, no título, o termo 'Negritude' ao de 'Africanidade'. E isto por me parecer que a Negritude é um dos vários modos por que se exprime a Africanidade e porque, de entre esses vários modos, nacionais ou sub-nacionais, por que se manifesta a civilização africana, o que mais de perto interessa ao estudioso caboverdiano são as culturas afro-negras»[2].

[1] In *Vértice*, vol. XIV, 134 (Nov. de 1954), Coimbra, pp. 639-644.

[2] Gabriel Mariano, «Negritude e caboverdianidade», in *Cabo Verde*, 104 (Maio de 1958), Praia, pp. 7-8.

17.3.2 *A reivindicação afro-cabo-verdiana: crítica aos claridosos e «literatura de resistência»*

Estava dado o mote para, numa viragem decisiva, a Negritude ser adoptada, nessa década de 50, a par da herança neo-realista, não com a extensão e as consequências experimentadas por outros colonizados (angolanos e moçambicanos), mas o suficiente para se poder destacar um novo grupo, em torno do ***Suplemento Cultural*** (do boletim *Cabo Verde*), surgido em Outubro de 1958 e, tal como noutros momentos e espaços, logo proibido pela censura.

Gabriel Mariano (nasceu em 1928, na Ilha de São Nicolau) forma, com o poeta **Ovídio Martins** (nasceu em 1928, na Ilha de São Vicente) e ainda **Onésimo Silveira** (nasceu em 1935, no Mindelo, Ilha de São Vicente) o triunvirato dos que abrem, com o *Suplemento Cultural*, o 4.º Período da literatura cabo-verdiana – o da **cabo-verdianitude**.

Todos os responsáveis deste **«programa inacabado»**, como lhe chamou Manuel Ferreira [1], saíram cedo do arquipélago, tal como Romano e Teixeira de Sousa. Nos textos, acabam por não realizar as intenções de revalorização da cultura afro-cabo-verdiana, senão pontualmente, mas sem grande expressão. Na sequência do Neo-realismo, aprofundam a denúncia social, explicitando situações concretas de exploração e miséria, elegendo como tema central de uma quantidade significativa de textos a emigração dos cabo-verdianos para as roças de São Tomé.

[1] Manuel Ferreira, in op. cit., p. 156.

Ovídio Martins, Onésimo Silveira e Gabriel Mariano tratarão a **temática do serviçal nas roças são-tomenses** e gradualmente, sobretudo no caso do primeiro, a poesia tenderá para um radicalismo ideológico, feita expressão militante, de **resistência**, com a aproximação do final dos anos 60, lado a lado com uma poesia de guerrilha que outros, entretanto, escrevem.

Onésimo Silveira, com *Hora grande* (1962), publicado no Huambo (Angola), procura representar o drama da emigração do povo cabo-verdiano, dos contratados (em «Poema»), do retornado da América que alimenta a fome real dos filhos com histórias «de sereias e farturas» imaginárias (em «Quadro»), da chuva que providencialmente satisfaz a expectativa (como em «As águas – 1»), do texto sobre a prisão (em «Lema»): «Atrás dos ferros da prisão/É preciso levantar os braços algemados/Contra a prepotência! (...) Atrás dos ferros da prisão/É preciso lutar pelo pão das crianças sem pão:/As crianças de barriga inchada/De lombriga e de fome!».

O poema que dá o título ao livro, «Hora grande», retoma a recusa da obsessão do mar como motivo de lirismo e maravilhoso, pregando o retorno ao telurismo e o abandono do talassoricismo: «O mar sairá/Das nossas ilhas (...) O mar irá para o mar/E limpos finalmente do lodo das algas/E libertos do sal do nosso sorriso de enteados/Seremos frutos de nós mesmos/Nascendo da barriga negra da terra...».

Num dos três poemas («Redenção») do primeiro livro (que incluía uma narrativa), *Toda a gente fala: sim, senhor!* (1960), escrito em São Tomé e publicado por Imbondeiro (de Sá da Bandeira), já estavam acoplados os motivos do povo, da dança de origem africana, da chuva e da cor de pele, além da escrita em crioulo:

Vento fótchi na bilá soplá fá...
É noite e chove no fundão!
Tudo funca-funca di Vila
Tudo niguê Santana
Tudo niguê Guadalupe
Tudo niguê Plá Gamboá
Canta e dança o socopé...

Ao romper da manhã
Mesmo ao pé duma jaqueira
Cada par negro sorrirá ao sol
Com as mãos fartas de ginguba! [1]

[1] Tradução da primeira estrofe: «O vento parou de soprar.../É noite e chove no fundão!/Por todos os cantos da Vila/Todas as gentes de Santana/Todas as gentes de Guadalupe/Todas as gentes de Praia Gamboa/Cantam e dançam o socopé...».

Onésimo Silveira viveu a experiência do exílio, afecto ao PAIGC, nas situações mais desencontradas: São Tomé e Príncipe, Angola, França, Suécia, China, Moçambique e Somália, onde, depois da independência, nestes dois últimos países e em Angola, foi representante da ONU. Actualmente encontra-se à frente da Câmara da sua terra natal e acaba de publicar o primeiro romance: *A saga das as-secas e das graças de Nossenhor* (1991).

O empenho na revalorização da cultura afro-cabo-verdiana não se traduziu na poesia de Onésimo, como na dos outros, já se disse, senão muito episodicamente. Mas, em 1963, Onésimo Silveira publicou ***Consciencialização na literatura cabo-verdiana*** (1963, CEI)[2], que se transformou numa espécie de manifesto contra o lirismo claridoso de pendor nostálgico, passivo e insulado. O ensaio, escrito em Angola, dividia-se em duas partes – «Inviabilidade do prosseguimento em Cabo Verde do movimento claridoso» e «Aparecimento de uma literatura de reivindicação para-africana» – e terminava com uma frase programática em letra maiúscula (ver mais abaixo).

[2] Republicado na revista *Présence Africaine*, 68 (4.º trimestre de 1968), Paris, Présence Africaine, pp. 106-121.

Em síntese, afirmava Onésimo Silveira:

- a literatura cabo-verdiana tivera o seu «ponto de partida» com o movimento claridoso produzindo uma «literatura de exportação», a qual se encontrava em estado de «inautenticidade», sem traduzir nem produzir uma «mentalidade consciencializada»;
- tanto na poesia como na novelística, vigorava o **evasionismo**, isto é, a expressão de: «uma dada situação de existência do povo cabo-verdiano, decorrente do condicionamento geográfico e telúrico do arquipélago (...) o drama da evasão do ilhéu (...) tradução intelectual do problema da emigração do ilhéu»;
- os claridosos simplificaram a questão, criando uma imagem estereotipada do homem cabo-verdiano, através de uma poetização individualista e subjectiva, transferindo para a poesia a frustração de não poderem conhecer ou viver em meios mais ocidentalizados, descurando as causas históricas, económicas, sociais e políticas dessa emigração massiva do povo;
- o «pontífice sacrossanto» do evasionismo era Jorge Barbosa, fautor de um «enganoso e romântico estereótipo»;
- a literatura claridosa podia caracterizar-se como «realismo paisagístico»;
- os romances *Chiquinho* e *Os flagelados do vente leste* eram criticáveis, respectivamente, o primeiro por ter «escassas páginas» sobre as crises originadas pela morte de milhares de pessoas, devido à seca, e o segundo, por se enquadrar num «realismo puramente descritivo, de

que está ausente uma intenção social reformista»; era criticável também a narrativa de António Aurélio Gonçalves;

- salvava-se *Chuva braba*, de Manuel Lopes, «romance de intenção social clara, tanto pelo criticismo pertinente (...) como pela luz que seu epílogo traz à decantada questão evasionista»;
- os claridosos tinham aproveitado dos mestres brasileiros apenas o «realismo pinturesco ou paisagístico e não o realismo profundo ou de estrutura»;
- mostravam uma «nítida fuga aos componentes negróides da cultura cabo-verdiana»;
- era preciso, portanto, «tornar o homem comum caboverdiano consciente de seu destino africano», invertendo os termos da proposição claridosa e, ao invés de considerar Cabo Verde um caso de regionalismo europeu, passar a considerá-lo um caso de regionalismo africano, por via do «influxo do renascimento africano, que revitaliza todos os campos de actividade e todos os momentos de espiritualidade do homem negro ou negrificado»;
- um exemplo poético do que Onésimo pensava ser o caminho para a literatura da «Moderna Geração» era o poema «Anti-evasão», de Ovídio Martins (ver mais adiante);
- Ovídio Martins, Mário Fonseca e Felisberto Vieira Lopes eram os nomes firmes dessa, também chamada, «Nova Geração», enquanto se esperava a junção às suas fileiras de Gabriel Mariano, Aguinaldo Fonseca e Terêncio Anahory, restando ainda alguns «nomes-promessas» no sentido de «uma consciencialização mais perfeita», como Corsino Fortes, Abílio Duarte, Rolando Martins, Amiro Faria, Dulce Almada e Dante Mariano;
- «ESTA É A GERAÇÃO QUE NÃO VAI PARA PASÁRGADA».

O ensaio culminou, portanto, uma década de lenta e lacunar consciencialização da africanidade cabo-verdiana, surgiu num contexto militante de luta armada de libertação nacional (escrito em 1963, em Angola), procurava arregimentar os escritores jovens e menos jovens para a luta política através da literatura, parecendo não aceitar os silêncios e a tentação de alguns compromissos pró-portugueses por parte de alguns.

Por outro lado, tendo vivido Baltasar Lopes e Jorge Barbosa quase sempre em Cabo Verde, a aparição da *Claridade* só pode ser cabalmente compreendida à luz do contexto dificílimo da época [1], o que tornava uma crítica desse tipo bastante injusta.

O ensaio de Onésimo era demasiado contundente, sectário e maniqueísta, mas teve a virtude de alertar para o problema das raízes africanas. Sublinhe-se todavia que, nesse ano de 1963, a Negritude achava-se já esteticamente esgotada, após o Congresso de Paris (1959) e o surto das independências africanas. Mário de Andrade, no prefácio à antologia de poesia africana de língua portuguesa,

[1] Cf. Pires Laranjeira, *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985, pp. 105-124, e Pierre Rivas, «Claridade, emergence et différenciation d'une littérature nationale. L'exemple du Cap-Vert», in *Quadrant*, 6 (1989), Montpellier, Univ. Paul-Valéry, pp. 109-118.

publicada em Paris (1958), e Agostinho Neto, na conferência que proferiu em Lisboa (1959, na CEI), já tinham proclamado o *dépassement* da Negritude.

Podemos concluir que Onésimo Silveira apontava objectivos políticos, mas errava o alvo estético. O ensaio não deixou, porém, de provocar intensas polémicas e infindas reavaliações, que espelham sobretudo a permanência da questão cultural euro-africana (ou afro-europeia) na formação do arquipélago, que tem perdurado até aos nossos dias. Tornou-se, por isso, um ensaio de referência[1].

[1] Cerca de dez anos depois, Francisco Fragoso, um médico cabo-verdiano (que usa também o pseudónimo de Kwame Kondé, quando se dedica ao teatro e à poesia), escrevia, em Paris (em 1972-74), um pequeno ensaio político-literário (com uma recolha exemplificativa de poemas de Abílio Duarte, Ovídio Martins, Kaoberdiano Dambará, Kwame Kondé, Mário Fonseca e Onésimo Silveira), justamente intitulado *Renunciando pasárgada...* (ed. de autor, impresso na Bélgica).

Ovídio Martins estudou em Lisboa, a partir de 1947, mas, face às perseguições da polícia política, demandou a Holanda (Amesterdão), onde publicou o seu livro de poemas mais importante, ***Gritarei berrarei matarei – não vou para Pasárgada*** (1973).

Primeiro, sai *Caminhada* (1962, CEI). Numa primeira fase, portanto, os poemas detêm-se nos campos semânticos da seca, do apelo do mar, do desespero, do amor inalcançado, de uma ambígua nostalgia das origens, não explicitadas (talvez uma alusão às raízes africanas), como em «Nostalgia»:

E qualquer coisa lá no fundo das gerações
que te faz assim dançar
mulher de Cabo Verde
Qualquer coisa que te segreda
comovidamente
segredos de séculos

Dois poemas, no entanto, exprimem, em simultâneo, a retomada intertextual dos laços com a *Claridade*, ao *citar* os seus textos, e uma crítica acerada ao chamado *evasionismo*, que tanta polémica levantaria. O poema «flagelados do vento-leste» (todos os títulos dos poemas do livro de Ovídio levam letra minúscula), motivado pela publicação recente do romance de Manuel Lopes, *Os flagelados do vento leste* (1960), e o celebrado poema «Anti-evasão», que estabelece relações intertextuais com o célebre poema de Manuel Bandeira, «Vou-me embora para Pasárgada», e toma posição explícita contra esse evasionismo claridoso (no caso Osvaldo Alcântara), que glosara o brasileiro em «Passaporte para Pasárgada»[2]. Vejamos o poema «Anti-evasão»:

[2] Numa aproximação biográfico-contextual, é curioso verificar que Osvaldo Alcântara poetiza um sonho de evasão que as realidades tornam impossível (de facto, depois dos estudos, nunca mais saiu de Cabo Verde); por outro lado, alguns dos que o acusaram poeticamente de evasionista, emigraram, embora, por vezes, para desenvolver formas de luta anti-coloniais, por imperativos militantes.

Pedirei
Suplicarei
Chorarei

Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão
e prenderei nas mãos convulsas
ervas e pedras de sangue

Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei

Não vou para Pasárgada

Acescente-se que Arménio Vieira, intertextualmente dialogando com seus contemporâneos ligeiramente mais velhos, escreve também o seu «Anti-evasão»: «Não!/Evasão não quero/– castelos de espuma/são mentiras de água e sabão».

Tal como Paul Éluard, Nicolás Guillén, Nazim Hikmet, Louis Aragon ou Pablo Neruda, também Ovídio Martins se submeteu aos imperativos de um compromisso cada vez mais nítido com a denúncia da situação social e económica (do colonialismo), desembocando, com naturalidade, numa postura agressiva e combativa.

No seu livro *Gritarei berrarei matarei – não vou para Pasárgada* (1973), a segunda parte, intitulada «caminho da perdição», é composta por dez poemas dedicados ao tema do trabalhador serviçal cabo-verdiano em São Tomé. Os títulos dos textos são concludentes: «caminho longe», «serviçal», «voltarás serviçal», «noite de s. tomé» ou «emigração».

Duas notas a reter. A primeira é que a expressão «caminho longe» será usada, muitas vezes, em textos e títulos de outros escritores ou em canções. Não por acaso, Ovídio, Onésimo e Mariano têm poemas com tal título. Terêncio Anahory (nasceu em 1932) publicará o livro de poemas *Caminho longe* (1962) (o mesmo título de um romance de Nuno Miranda), no qual a «Canção da roça» começa do seguinte modo:

Roça tem sol
roça tem água
café maduro
e cacau gostoso...

Roça tudo tem!

Mas roça também tem
sangue de negro e mulato
correndo nas ribeiras
saltitando nas levadas
gritando
gritando sempre:
«Fugi di roça
Fugi di roça!»

A segunda nota é que Mário de Andrade foi buscar ao poema «emigração», de Ovídio Martins, o subtítulo para o 1.° volume da sua *Antologia temática de poesia africana – na noite grávida de punhais* (1975), precisamente o volume que inclui textos sobre temas que o antólogo considera característicos dos períodos anteriores à luta armada de libertação nacional: evasão, anti-evasão, amor, mulher, infância, mãe, terra, africanidade, identificação, contratado, caminho do contrato, repressão e prelúdio à libertação.

Gabriel Mariano perambulou por Angola, Moçambique e Portugal, desempenhando funções de juiz. Vive há muitos anos em Portugal, onde se aposentou. Publicou *12 poemas de circunstância* (1965), na Praia, o livro de poemas que o consagrou como poeta de *resistência*, juntamente com o celebrado poema

«Capitão Ambrósio», muito difundido clandestinamente por variadas vozes em gravações em fita magnética. Ao tema da figura de Ambrózio, líder de uma revolta contra a fome em Cabo Verde, regressaria no poema, igualmente longo, «Lembrança do Ambrózio» (ambos em toada repetitiva, obsessiva, plangente e dramática).

Gabriel Mariano, no número único do *Suplemento Cultural*, escreveu, então, um ensaio mais vasto sobre o tema da herança africana do povo cabo-verdiano (em que fala de comidas como o *cuscus*, a *camoca*, o *xerém*, a *djagacida*, ou de músicas e danças como o *galope*, a *coladeira* ou as *finações*), intitulado «A mestiçagem: seu papel na formação da sociedade caboverdiana»[1]; neste, afirma que «o processo de formação social do caboverdeano operou-se mais por uma africanização do europeu do que por uma europeização do africano», do que resultou uma sociedade cujos princípios gerais definidores são, para ele, os seguintes: hibridização, insularidade e ruralismo tropical[2].

[1] In *Cabo Verde*, 109 (1958), Praia, republicado in Gabriel Mariano, *Cultura caboverdeana – ensaios*, Lisboa, Vega, 1991, pp. 65-81.

[2] In op. cit., pp. 69 e 80.

Russel Hamilton chamou «romântica» e «emocional-ideológica» a esta concepção de cabo-verdianidade, não invalidando, porém, o seu papel de texto teórico-ideológico, destinado a reforçar a legitimação da componente africana e contrabalançar o peso da atinência da *Claridade* à cultura brasileira, portuguesa e francesa, mostrando que o processo de colonização diferia do de outras paragens, notadamente caribenhas, que, três anos antes, Aimé Césaire dissecara no I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros (1956, Paris).

Nos *12 poemas de circunstância*, Gabriel Mariano tematiza fundamentalmente a emigração para as roças são-tomenses, através do processo do contrato, em títulos como «Caminho longe» (para São Tomé), «Única dádiva» ou «De noite alguém chora» (sobre o serviçal), alargando-a à emigração genérica em «Carta de longe» (carta recebida, no arquipélago, de Boston, Brasil, Argentina, Senegal, América, Angola, São Tomé, etc.).

Alarga essa denúncia da precaridade de vida no arquipélago, contando os casos de «Vida e morte de João Cabafume», conto à memória do próprio[3], que lhe mereceu também o poema «João Cabafume».

[3] In Gabriel Mariano, *Vida e morte de João Cabafume*, Lisboa, Via, 1976, pp. 53-67.

De posse, hoje, da antologia poética *Ladeira grande* (1993), de Gabriel Mariano, nota-se a marca decisiva dos claridosos (e do dengue brasileiro), na amorabilidade, nas referências à cultura herdada da Ibéria (Brancaflor), no discurso de pensamento interiorizado ou interlocutivo, na expressão e ritmo oral-popular, claridosos aliás homenageados no longo poema «Louvação da Claridade» (cinquenta anos depois, como a epígrafe explica). Por outro lado, hoje, temos a noção mais exacta dos poemas de denúncia, versando as secas, como em «Pluviómetro» ou «Seca terra e pobre», e, além disso, podemos verificar como o discurso derivou para o elegíaco (com, inclusive, uma «Elegia em sol maior», pela morte de Samora Machel, ou o poema «Filho morto»), de nostalgia da terra e da família, da infância e juventude, da memória cultural (textos sobre a *Claridade* ou dedicados a Nhô Baltas, Jorge Amado e Arménio Vieira):

Papai chegou na hora do almoço
e como sempre trouxe para nós
as coisinhas que sempre trazia:
çucrinha pirinha das ilhas chocolate inglês

(in «Aniversário»)

Tem tâmara caiana tem cimbrão
tem Bia tem Zulmira tem Chiquinha.
Tem viola cavaquinho violão
na loja de nha Maria Badalena.

(in «Chiquinha ponche e canela»)

Gabriel Mariano dividiu a recolha antológica *Ladeira grande* (1993) em três partes, com os seguintes subtítulos: «Tempo de catacumbas», «Vela do exílio» e «Viagem na família». Do «caminho longe» do exílio insular, em situação de *ghetto*, à viagem sem regresso no tempo, perdura a memória doce e saudosa da terra, das gentes e dos costumes, que a *dureza* da Europa (do clima, gentes e comportamentos) tende a acentuar. O último poema do livro, de clara ressonância camoneana, é um olhar desencantado sobre essa Europa em que o poeta se acolheu e, por outro lado, uma derradeira homenagem a Manuel Duarte, exactamente o compatriota, autor de escassas prosas, que, em 1954, pugnava pelo *regresso às raízes afro-cabo-verdianas*. O poema chama-se «Em Lisboa com Manecas Duarte, doente»:

Memória de Caboverde intacta e pura
em Manuel de Jesus Duarte eu encontrei.
Da Praia, a São-Vicente, quantas vezes,
no falucho da saudade naveguei.

E, se mais me permitira este desterro
que, a mim crioulo, tanto fere e de que morro,
eu só pedira, erguida, na alta e grande Achada,
uma palmeira, em céu aberto, desflorada.

Ó triste coração, ó dolorosa
água já bebida e amargosa...
Que vozes me não vêm da amada Ilha,
lá onde o sol desmaia e o mar fervilha?

E, se de Sintra, num instante, a Caboverde,
me voa o pensamento e por lá fica,
que faço eu aqui, entre paredes,
de quartzo, feldspato e estranha mica!?

Ó dura Europa, cristã e ocidental,
que negas o amor e levas tanto mal,
àqueles que, por amiga, te pensaram...

Seja eu, Europa, o último dos crimes
que a cruz e a espada juntas cometeram.

Ovídio Martins enveredara, depois da temática dos serviçais, por uma poética deliberadamente protestatária, no exílio holandês, escrevendo, por exemplo, em «processo», poema incluído na terceira parte do livro de 1973 (com grande percentagem de textos em crioulo):

Quem é
que nos anos de crise
te condenou à morte
povo meu
(Na década de 1940 a 1950
tivemos para cima de 80 mil baixas
Quem pomos nós
no banco dos réus
ó senhores!
(Milhares de crianças
sem escola
Desemprego em massa
80% de analfabetos
Ladroeira recompensada) [1]

[1] Transcrição exacta: há, de facto, um parênteses que abre, mas não chega a fechar.

O culminar deste processo poético é o poema, ainda mais declaradamente revolucionário, intitulado «unidos venceremos», numa maior assunção de panfletarismo e linearidade discursiva sem preciosismos, na conjunção de um Luís Romano.

Como se disse, Onésimo Silveira, em 1963, dava como integrado na «Moderna Geração» Felisberto Vieira Lopes (n. em 1937, na Ilha de Santiago), o qual publicou, com o pseudónimo de Kaoberdiano Dambará, *Noti* (1964), poemas em crioulo, numa edição do PAIGC. Logo depois, como se viu, publicaria Gabriel Mariano os *12 poemas de circunstância* (1965). Do livro *Noti*, vejamos o poema «Ora dja tchiga» (que significa «Chegou a hora»):

Labanta bo anda fidjo d'Afrika,
Labanta negro, obi gritu'l Pobo:
Afrika, Djustissa, Liberdadi

Obi gritu'l Pobo na Sistensia, na funko,
na simiteri, na lugar sem tchuba,
na bariga torsedo di fomi

Dexa bo funko, dexa bo mai, bo armun,
dexa tudo, pega na kunsiensia bo subi monti:
finka pé na tchom bo pega n'arma.

Brandi fero riba'l monti,
ko fomi o ko fartura, ko guera o ko paz,
luta pa liberdadi'l bo tera! [2]

[2] Tradução: «Ergue-te e caminha filho de África/ergue-te negro escuta o clamor do povo:/África Justiça Liberdade.//Escuta o gritar do povo clamando/na Assistência Pública/ no funco/nos cemitérios nos campos sem chuva/nos ventres torcidos de fome.//Abandona funco mãe irmão/tudo/toma consciência sobe para as montanhas/finca os pés na terra pega em armas.//Brande o ferro no cimo dos montes/com fome ou abundância guerra ou paz/ /luta p'la liberdade da tua terra!» (in Mário de Andrade, op. cit. no texto, p. 257).

É este o último poema da *Antologia temática de poesia africana – na noite grávida de punhais* (1975), de Mário de Andrade, que assim fazia a passagem para o segundo volume, reservado à poesia de guerrilha. Um único verso basta para marcar a diferença radical em relação ao movimento claridoso, até por

glosar o consabido lema desse grupo de 1936: «finka pé na tchom bo pega n'arma» (isto é, «finca os pés na terra, pega em armas»). Assim se passou da *redescoberta das raízes* à **descoberta do futuro**, num percurso cada vez mais *engagé* com a poesia rigorosamente política e bélica.

Podemos, então, encerrar aqui, com este livro que antecipa (tal como em Angola ou Moçambique) a **poesia de guerrilha** (expressão radical da literatura de *resistência*)[1] e com o de Gabriel Mariano atrás referido, o 4.º Período da literatura cabo-verdiana, da Cabo-verdianitude ou **Negritude crioula** (segundo a expressão de José Luís Hopffer Almada)[2].

[1] Empregamos esta palavra, **Resistência**, num sentido ligeiramente diverso, menos abrangente (mais especificamente protestatário e reivindicativo), do de Barbara Harlow, em *Literatura de resistencia*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1993 (ela inclui nessa categoria poemas de José Craveirinha ou de Agostinho Neto).

[2] José Luís Hopffer Almada, «A poética caboverdiana e os caminhos da nova geração», in *Fragmentos*, 7/8 (Dezembro de 1991), Praia, pp. 5-21.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de leitura obrigatória

DUARTE, Manuel, «Caboverdianidade e africanidade», in *Vértice*, vol. XIV, 134 (Nov. de 1954), Coimbra, pp. 639-644 (in Textos Complementares).

FERREIRA, Manuel, *A aventura crioula*, 3.ª ed. rev., Lisboa, Plátano, 1985, pp. 266-283 e 296-305.

2. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, *No reino de Caliban*, vol. I, Lisboa, Seara Nova, 1975, pp. 126-201.

FERREIRA, Manuel, recensão a *Capitão de mar e terra* e *Xaguate*, in *Colóquio/Letras*, 103 (Maio-Junho de 1988), Lisboa, Gulbenkian, pp. 100-102.

MARGARIDO, Alfredo, recensão a *Ilhéu de contenda*, in *Colóquio/Letras*, 53 (Janeiro de 1990), Lisboa, Gulbenkian, pp. 92-93.

MASSA, Jean-Michel, «*Contra mar e vento*, de Teixeira de Sousa: un cas exemplaire de littérature régionale dans la littérature capverdienne», in *Études Portugaises et Brésiliennes*, XIX (Março de 1983), Rennes, Université de Haute Bretagne, pp. 89-99.

SEMEDO, Manuel Brito, «Os sobrados que soçobraram», in *África* (25-5-1988), Lisboa, Vozes da Tribo, p. 17.

VEIGA, Manuel, *A sementeira*, Linda-a-Velha, ALAC, 1994, pp. 81-89 e 127-154.

18. Corsino Fortes: a construção da poesia

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Situar a obra de Corsino Fortes no contexto do pós-neo-realismo e na margem da poesia militante, de guerrilha;
- Compreender a especificidade de *Pão & fonema* no que respeita à formulação da cabo-verdianidade;
- Verificar o relevo da referencialidade geográfica, histórica e cultural;
- Analisar a estruturação épica do livro;
- Avaliar a riqueza e complexidade formais, discursivas e estilísticas;
- Perspectivar, no 1.º Canto, a associação entre povo/pão e terra/fonema;
- Discernir, no 2.º Canto, a sedução do cabo-verdiano pelo mar, através dos *complexos* de Narciso, Ofélia e Caronte;
- Identificar, no 3.º Canto, o sentido identitário e fundador da nação;
- Sopesar a combinação da língua cabo-verdiana com a portuguesa.

18.1 Corsino Fortes: uma espécie de poesia épica

18.1.1 *Breves dados biográficos*

Dois livros apenas publicou este poeta. O primeiro, *Pão & fonema* (1974), numa edição discreta de autor, impressa em Portugal, em Julho daquele ano, seis anos depois reeditado pela Sá da Costa, com um «estudo analítico» do antropólogo cabo-verdiano Mesquitela Lima. Tal como o angolano João-Maria Vilanova (ver capítulo 11), também juiz, ao que julgamos, em Angola, durante o tempo colonial que antecedeu a independência, ou como o seu compatriota Gabriel Mariano, que igualmente andou por lá nessas funções, Corsino Fortes foi escrevendo, durante os anos 60, o poemário da sua trilogia épica dedicada a Cabo Verde.

De famílias pobres, completou os estudos já em idade adulta, enquanto trabalhava em várias ocupações. Nascido em 14 de Fevereiro de 1933, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, licenciou-se em Direito na Universidade de Lisboa, em 1966.

Depois da independência, desempenhou funções diplomáticas (foi, inclusive, embaixador em Lisboa, além de na Espanha, França, Itália, Noruega e Islândia), na Educação e na gestão de empresas estatais.

18.1.2 *Aproximação geral a* ***Pão & fonema***

A sua poesia tece-se de uma teia espessa de sonoridades e signos repetidos, de um jogo sofisticado de paralelismos e ecos [1].

[1] Recorre à assonância, aliteração, quiasmo, paronomásia e poliptotos, entre outros processos.

O poema é feito de uma intencional distribuição dos materiais da escrita no papel, construindo uma mancha tipográfica com um apuro de forma engenhoso. O poeta usa recursos como as maiúsculas no interior dos versos, o sinal aritmético de soma ou a copulativa comercial, o que possibilita marcar o ritmo e a pausa não só através da métrica, do *enjambement* e da sintaxe, mas também pela diferenciação ortográfica e recorte frásico, em que sobressai a lição do letrismo, do experimentalismo e do construtivismo, entre outras adopções da mais avançada modernidade. Um meticuloso trabalho poético ou, como diz Mesquitela Lima, no «estudo analítico» que serve de posfácio ao livro do poeta, «uma forma de criação muito aproximada da investigação científica» ou, talvez ainda, uma «*criação conceptual*»[2].

[2] Mesquitela Lima, in Corsino Fortes, *Pão & fonema*, 2.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1980, p. 68.

Seguindo o modelo épico da Antiguidade Clássica (a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero; a *Eneida*, de Virgílio), que se manifesta na organização em **cantos** dos dois volumes da trilogia até agora publicados e numa doação ao povo cabo-verdiano, tomado como grande entidade predicática, funcionando, por vezes, como um coro de tragédia insular da seca, da fome, da inexistência de proventos e da emigração massiva como forma de minorar a escassez e conhecer novos horizontes de (sobre)vivência, culturais, humanos.

Por outro lado, sem perder nunca de vista a comunicabilidade épica de uma nação e um povo em movimento, esse trabalho de ourives sobre a *palavra*

escrita não é incompatível com o pendor profético conotado pela unidade mínima do som, o fonema, que faz do predicador um auditor e um oráculo, um sujeito mediador entre os sons do universo e o augúrio do futuro. O profetismo, aliás, é recorrente na poesia africana, oral ou escrita.

O vocativo, a apóstrofe, a exclamação, ou formas mitigadas da oralidade, emprestam ao discurso a ênfase vocal, de eloquência bíblica, não de um modo univocamente religioso ou demasiado dramático, mas conjugando o oracular e o popular, os «versículos» e instrumentos musicais correntes, como o banjo e o cavaquinho (como no poema «Três versículos para banjo e cavaquinho»).

Desta aparente combinação heteróclita – popular e erudito, fonemática e letrismo, português e crioulo, fluência e construtivismo – resulta não um texto híbrido e pesado, mas um discurso fluente, denso e homogeneizador dos registos, níveis e modos estilísticos, num equilíbrio que se poderia julgar impraticável, a uma leitura desprevenida. Mas não: o resultado é que as figuras de pensamento, a antítese e o paradoxo, associadas às artimanhas da metáfora e da comparação tendente ao alegorismo, forjam um discurso heterodoxo, pleno de tensões, que se resolvem no sentido intencional de contar a odisseia de um povo. Como escreve Ana Mafalda Leite, a «relação íntima entre fazer/criar/dizer estabelece uma equivalência entre termos, o que nos conduz à seguinte homologia: criação poética = dizer = fazer = recriação das ilhas»[1]. Não se trata de um discurso populista e demagógico que apregoe a recepção fácil e tranquila, feito para estar ao alcance imediato do povo, antes solicitando um grande empenho e meios de cooperação leitora por parte dos receptores.

[1] Ana Mafalda Leite, *A modalização épica em* Mayombe *e* Pão & fonema, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988, p. 213 (tese policopiada).

Estamos longe já da estética do cabo-verdianismo pré-claridoso (até cerca de 1935), da cabo-verdianidade claridosa (anos 40-50) ou da cabo-verdianitude militante, afro-cabo-verdiana (anos 50-60). Para não irmos mais longe, e atendendo a que esta poesia foi escrita durante os anos 60 e princípio de 70, herda as tendências históricas que temos vindo a referir, para cóncretizar o grande poema épico da Nação cabo-verdiana, emparelhando simbolicamente o português e o crioulo, como línguas de valor e representatividade semelhante no livro.

Em suma, para lá dos aspectos da inovação discursiva e textual e do sentido de identidade cabo-verdiana, assente no bilinguismo e na fusão cultural crioula (euro-africana), *Pão & fonema* é mais um exemplo típico de produção poética em situação contextual de *ghetto*, de um macrotexto pensado e escrito com as reservas que se conhecem, não frontalmente independentista, porque a situação do seu autor não lhe permitia devaneios subversivos, uma vez que prosseguia uma carreira de juiz no aparelho de Estado português.

O título do livro, *Pão & fonema*, na sua duplicidade que remete para campos semânticos muito diversos, sublinha, em primeiro lugar, as necessidades do estômago (a sobrevivência, porque de sobrevivência, de fome, se tratou sempre, em Cabo Verde), e, depois, as necessidades linguísticas, da comunicação, do poema, da imaginação.

O percurso poemático pode sintetizar-se nas três etapas épicas de outras tantas partes formais do livro, chamadas **Cantos**, que, cumulativamente, agregam seis, sete e oito poemas, nos quais se procede à **antropomorfização** sinedóquica da ilha. O livro abre com um poema que antecede os cantos, intitulado «Proposição», texto-síntese do que se há-de seguir, enunciando, desde logo, a secura da terra, a emigração, a criação de cabras (como o gado possível em região inóspita), o espectro da fome, a omnipresença do sol, através do uso retórico da **sinédoque**, apetência primordial e obsessiva do poeta.

18.2 O 1.º Canto: chão e povo

O **Canto primeiro**, intitulando-se «Tchon de pove tchon de pedra» (em crioulo ou língua cabo-verdiana), já indicia que a terra que o povo pisa (o povo procura *fincar os pés na terra*) é rochosa ou dura, seca e estéril como pedra. É um canto descritivo, em que o poeta procura o concreto, a exposição dos dados do problema cabo-verdiano. Assim, o poema «De boca a barlavento», a abrir, dá o mote do construtivismo na página e mostra como aí se apresentam, pela primeira vez, os elementos principais do sentido (o deserto secando a carne dos homens, a peregrinação tranformando-se em sons da música à viola), o sangue como que gotejando graficamente pela página abaixo, com as letras, uma a uma, na vertical.

O fonema e, no caso, o grafema, representa a escrita, a criação, o poder evocativo e epifânico de criar novas disposições, novas articulações, que demarcam o território da cultura original cabo-verdiana – a cultura crioula –, assumida na respectiva forma linguística no poema final do canto, aquele que lhe dá o título: «Tchon de pove tchon de pedra».

O título do primeiro poema, «De boca a barlavento», conota sinedoquicamente a *ligação umbilical* (neste caso, *bucal*) ao grupo de ilhas de Barlavento, em que se inclui a Ilha de São Vicente, onde nasceu o poeta (na cidade do Mindelo). Este poema tem uma relação intertextual com o poema «Lengalenga contra alguns insectos para a salvação de todos os poetas», de Arménio Vieira :

> Todo o insecto
> que zumbe e soletra
> é projecto ou dejecto
> de poeta e cigarra
>
> E de viola voando
> e voando viola
> a musa d'Apolo
> e mancha a pauta
>
> Que todo o zunzum
> antes de ser vogal e consoante
> é fricção de pata e de chato
> no púbis da viola

E todo o insecto
que decora o alfabeto
e voando solfeja
a clave do sol

Sempre que chega
de espora e esporo
destrói a semente
no ventre da lira [1]

[1] In Arménio Vieira, *Poemas (1971-1979)*, Linda-a-Velha, África Ed., 1981, p. 33.

A irreverência habitual que caracteriza Arménio Vieira, a sua concepção de poesia como actividade não sujeita a *construtivismos arquitecturais*, digamos assim, na herança romântica do bardo inspirado e iluminado, do criador revoltado, traduz-se como que numa resposta ácida, paródica, glosando (e gozando) o fazer poético nos moldes de Corsino.

Repare-se agora no final de «De boca a barlavento», que se constitui como uma espécie de *programa* ou *resumo* de todos os poemas do livro e de *síntese ideográfica* do próprio conceito que possamos fazer do arquipélago:

Mar & monção mar & matrimónio
Pão pedra palmo de terra
Pão & património

O último poema do livro, «De rosto a sotavento», cuja sinédoque do corpo no título (o *rosto*, e já não apenas a *boca*) é mais abrangente do que a do poema «De boca a barlavento», conota a abertura ao resto do arquipélago (as ilhas do grupo de Sotavento), indiciando uma abertura a horizontes mais amplos (o mundo), para lá do território restrito do nascimento e criação.

A seguir ao primeiro poema, situa-se a «Carta de Bia d'Ideal», intercalando crioulo e português, num relato do quotidiano do emigrante, que recorda e comunica as suas reminiscências da vida insular e afirma posições teoréticas de radicação nas tradições do arquipélago, enviando «mantenhas» para os da sua saudosa Rua de Craca. Em poemas como «Meio-dia» e «Conto», verificamos os pormenores do quotidiano, as lembranças, a saudade. Em «Meio-dia», decomposto em nove pequenas partes numeradas, outros tantos quadros pinturescos, encontramos pormenores típicos do estilo *descomplexado* e complexo de Corsino Fortes, como, por exemplo, o uso sucessivo, pleonástico, do singular e do plural (que, só por si, sugerem a ideia de quantidade e movimento), dele retirando capacidades rítmicas e oralizantes que apagam a sensação desagradável de mera repetição («Galinha vai galinhas vão/pedra sobre pedra») ou, noutro trecho, o emprego deliberado da mesma palavra em três versos, num deles de forma aglutinada («E sopra/no/vento/Barragens de vento/a sotavento»).

Do poema «Três versículos para banjo e cavaquinho» – composto por três partes subintituladas «Ilha», «Milho» e «Tchuva» – pode dizer-se que, também ele, tal como o final do primeiro poema, assume um sentido de súmula semântica, formulada de modo triádico (ilha, milho, chuva), representativa do cosmos cabo-verdiano (o espaço, a alimentação básica e a dependência climática). Além

disso, há uma diferente utilização da(s) língua(s) nas três partes do poema. Na primeira, verifica-se o uso exclusivo do português. Na segunda, intercalam-se uma frase e uma palavra (repetida) da língua cabo-verdiana na língua portuguesa, maioritária. Na terceira, acontece o inverso: apenas três frases do discurso crioulo irrompem [1].

[1] Cf. Manuel Ferreira, in *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, São Paulo, Ática, 1987, pp. 58-59, reivindicou a primazia de ter assinalado o «convívio linguístico» desde Pedro Cardoso e António Nunes a Onésimo Silveira.

18.3 O 2.º Canto: a odisseia da emigração

No **Canto segundo**, «Mar & matrimónio», os dois vocábulos, interligados pelo signo copulativo da linguagem societário-comercial, indiciam o *casamento* do povo com o mar (essa presença obsidiante, simultaneamente prisão e canto de sereia), isto é, a fatalidade das carências económicas do arquipélago e o apelo do horizonte, que obrigam à **odisseia do emigrante** [2].

[2] Cf. Ana Mafalda Leite, «Corsino Fortes e Saint-John Perse: a poesia como celebração», in Maria Alzira Seixo (org.), *Poéticas do século XX*, Lisboa, Horizonte, 1984, p. 234.

O *casamento* do islenho com o mar decorre da **insularidade** a que é remetido (lê-se no primeiro poema, «De pé nu sobre o pão da manhã»: «À beira-mar erguemos as nossas costelas/À promessa pública do mar E/À beira-mar navegamos»), mas essa ligação ao horizonte de expectativa pode acarretar o divórcio da terra, ou seja, a **emigração**, que Mesquitela Lima refere, no sentido etimológico, como *expatriação*, também chamada diáspora.

Com Bachelard [3], podemos discernir três *complexos* ligados ao tema obsessivo da água: o de Narciso, o de Ofélia e o de Caronte. Preso na terra pela água, que o isola, o predicador poético tem tendência a virar-se para o interior, a mirar-se como que ao espelho (de água), numa mirada *narcísica*. O isolamento, a insulação, deprimentes, simbolizam a estagnação e, portanto, a morte (a imagem *ofeliana*), que a seca, a miséria e a fome provocam. Navegar sobre a água significa passar a morte. Por outro lado, na mitologia antiga, a morte é a passagem pela água: no Egipto, através da barca dos mortos; na Grécia, do barqueiro Caronte, que passava as almas através do Styx. Passar o mar e arribar a outra terra é efectuar uma passagem iniciática, de vida ou de morte: este o sentido simbólico, segundo um Bachelard ou um Gilbert Durand.

[3] Ver Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, 18.ª reimp., Paris, José Corti, 1983.

- No primeiro poema do Canto Segundo, «De pé nu sobre o pão da manhã», se tomarmos os corvos como os mensageiros (divinos ou não) da morte, segundo uma mitanálise, vemos que, desde o início do texto, se sugere um ambiente desolador, poeirento, seco e árido, rochoso, que (de)limita o horizonte das pessoas. A única navegação é a do falucho (= barco pequeno), mantendo-se o apelo da *terra longe*, mas, por outro lado, a presença constante da música (do violão, viola, banjo e cavaquinho) e do cerco do mar, que prendem o homem à terra: «Desde o nascer E desde a nascença/Os pés o poente o meridiano de permeio».
- No segundo poema, «Nova largada», que abre com um parêntese, «Segundo Gabriel Mariano», é nítido o diálogo intertextual com poemas como «Carta de longe» e «Vela do exílio» (quatro poemas) [4] do

[4] Inseridos in Gabriel Mariano, *Ladeira grande (antologia poética)*, Lisboa, Vega, 1993, pp. 60-65 e 71-72; ou, parcialmente, in Manuel Ferreira, *No reino de Caliban*, vol. I, Lisboa, Seara Nova, 1975, pp. 170-171 e 175-176.

citado confrade, em torno da temática comum da largada emigratória. No poema seguinte, «Osvaldo Alcântara», homenageia-se a figura de Baltasar Lopes (maiusculado carinhosamente como NHÔ BALTAZ), abrindo com o bê-à-bá da soletração, na escola primária, quer do abecedário, quer das serras e caminhos de ferro de Portugal continental, aludindo à aprendizagem desajustada das necessidades das crianças ameaçadas pelos corvos da fome (e da morte). Esse cosmopolitismo forçado da escolarização prepara, desde o berço, para o abandono da vida «de cócoras», na insularidade, à apetência pela «navio aceso» da largada.

– Os últimos poemas do Canto Segundo representam já uma espacialidade extra-insular. «Pesadèle na terra de gente ou Pesadèle em trânsito», usando do recurso **onomatopaico**, **dialogal** e **gráfico** (letras maiúsculas, mancha tipográfica variável, etc.), na língua cabo-verdiana, celebra a imitação do comboio em movimento (conotando a viagem que caracteriza a vida de emigrante, situado em Lisboa), como já haviam feito, para esse tema, poetas como o brasileiro Manuel Bandeira («Trem de ferro») ou o angolano António Jacinto («Castigo pro comboio malandro»), e, para um tema diferente, o português António Gedeão («Calçada de Carriche»). São expressivos o verso final e sua repetição: «Ta c'mê terra ta c'mê terra ta c'mê terra» (está a comer terra).

– Nos «Postais do mar alto» (sete partes poemáticas), especificam-se os lugares da diáspora (Roterdão, Noruega, New York, Belfast, Finlândia, Alemanha, Angola, etc.) e o predicador transmite a surpresa da existência de emigrantes europeus (ibéricos), tão miseráveis como os cabo-verdianos: «Além-Pirenéus/há negros y negros/Na Alemanha imigrada/os países da sopa/São os negros da Europa». Na parte V do poema, os nomes mágicos de alguns ilustres artistas ou políticos cabo-verdianos são usados como «selo branco nos documentos/como/ /passaporte e livre-trânsito//À porta das embaixadas», isto é, servem como emblemas, paradigmas ou símbolos da cabo-verdianidade, da identidade entre todos (Bana e Morais, cantores; Djosa, revolucionário; etc.).

– O último poema do Canto, «Emigrante», retoma a estrutura especialmente ecóica do poema «De boca a barlavento» (do Canto Primeiro): «Todas as tardes o poente dobra/o teu polegar sobre a ilha/E do poente ao polegar/cresce/um progresso de pedra morta/Que a Península/Ainda bebe/Pela taça da colónia/Todo o sangue do teu corpo peregrino». Anote-se a persistência na letra *p*, que se prolonga obsessivamente na segunda estrofe. É um poema em que já se fala do retorno à terra e do retorno ao amor enquanto fecundação, conotando também a revolução, incluindo a do conhecimento, e a fecundação do exemplo da morte do líder guineense Amílcar Cabral: «Que toda a

partida É potência na morte/todo o regresso É infância que soletra» (...) «lua nova em meu ventre» (...) «Que toda a partida é alfabeto que nasce/todo o regresso é nação que soletra». Aqui se pode ler o aprendizado, a reaprendizagem da terra, o retorno ao princípio, ao verbo primordial, que funda a letra da nação.

18.4 O 3.º Canto: identidade & funda(menta)ção

No **Canto terceiro** – «Pão & património» –, poetiza-se a obrigatoriedade de o património primacial ser o da sobrevivência, da alimentação, imediata, inadiável, voltando ao início, para se concluir que o património engloba tanto o povo, como a terra, a cultura e o trabalho, que permitem a identidade e a sobrevivência como nação. É, pois, o canto da consciencialização e da reivindicação colectiva, sem sair dos estritos limites de uma semântica não excessivamente marcada por referências ou alusões ideológicas e políticas.

– No primeiro poema, «Do nó de ser ao ónus de crescer», importante porque abre o ciclo, extenso e desenvolvendo o sentido do canto, as área semânticas são: o corpo, a alimentação, a música, a escrita, o mar, a emigração, a voz. À estruturação do som (metáfora do próprio poema) corresponde a homóloga estruturação do país. Por um lado, o batuque, o cântico, os tambores, o fonema, a viola, o violão, o timbre, o som e o poema constituem elementos da voz profética e épica que funda, na vida e no texto, o país mítico, imaginado. Por outro, a ilha, o povo, a terra, o mar, o pão, o pilão, os navios, o caprino, o milho, a árvore, o ovo e o colmo são o vocabulário convocatório do espaço nacional em potência, exortando o povo à fundação.

Nesse poema, anotem-se os seguintes pontos:

- dois versos do início («Agora povo agora pulso/agora pão agora poema») são retomados parcial e sucessivamente, mas em letra maiúscula, em quatro momentos equidistantes do poema, repartindo-o assim em cinco partes;
- incluindo o subtítulo inicial, e fazendo uma leitura baseada na palavra principal da retoma desses versos na função de subtítulos, nota-se uma progressão semântica: Ilha (totalidade); Povo (nação); Pulso (trabalho, política); Pão (alimentação, sobrevivência); Poema (prazer, lazer);
- na segunda parte do poema, há uma visão geo-corporal da identidade;
- nos versos que abrem a terceira parte, surge a síntese, uma vez mais, do sentido do livro: «Que todo o pão é exequível/Depois da árvore antes do tambor/Depois da fonte antes do fonema». Como salientou Mafalda Leite [1], esta ordem retórica repetitiva, que aparece associada à exortação e à voz da autoridade, não deixa de atingir uma certa tendência oracular e sentenciosa, própria de um predicador que se confere dons de fundador épico (poético) da nação;

[1] Ana Mafalda Leite, *A modalização épica em* Mayombe *e* Pão & fonema, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988, p. 221 (tese policopiada).

– podemos ler uma certa alusão à emigração e seu contributo económico para o arquipélago: «Que a ilha cresce na viola do exílio»;

– a consciência de (na quarta parte) a produção insular se poder representar por pouco mais do que a cabra e o milho, em que as referências cultas (Portinari, pintor brasileiro, realista social; Cadamosto, viajante italiano; *datio pro solvendi*) contrapontuam o discurso sobre a rusticidade (pilão, ribeiras, pozolana, batuque);

– ainda nessa parte, destaque-se a repetição da condição insular, a partir da repetição do lexema em palavras derivadas: «Ilha/Ilhéu ilhota»;

– no poema «Pilão», em que o predicador se dirige ao «primogénito da ilha», como que passando-lhe a mensagem oracular da experiência histórica e mítica, reaparecem as palavras do título do livro: «Aqui/ /Ergo a minha aliança/De pão & fonema»; no poema seguinte, «O pilão e a mó de pedra», é retomado esse objecto-símbolo da africanidade rural, como que a sublinhar a atinência à componente africanista, que se havia de acentuar no livro seguinte.

O último poema do livro como que encerra um ciclo de textos centrados mais sobre a definição de uma *identidade* territorial, histórica, cultural e afectiva, embora haja uns quantos dedicados à emigração, como, no Canto Segundo, os «Postais do mar alto» e «Emigrante». Mas o espaço físico, histórico, cultural e sentimental dos poemas de *Pão & fonema* localiza-se fundamentalmente na terra-mãe, com a presença obsidiante do mar funcionando como um apelo irresistível. Ou seja: fortíssimo telurismo perturbado pelo não menos agravado talassoricismo, este entendido simbolicamente como irrefreável espaço de sedução, ponte para a emigração de fundo económico ou cultural.

Por último, o grande OVO maiusculado, no derradeiro poema, simboliza a força vital, cosmogónica, que no pensamento de muitos povos da África é, como escreve Corsino Fortes, «o umbigo de Deus». Representa, como na «Estória da galinha e do ovo», de José Luandino Vieira, o futuro, o nascimento do novo. Noutros escritores africanos, encontramos esse mesmo prometeísmo do novo representado pela criança, conotada no poema através da palavra *sarampo*. Chico e Beto (naquela história de Luandino), Ngunga e Kuntuala (em Pepetela), Kapitia (em Henrique Abranches), Ginho (em Honwana), Muidinga e Kindzu (em Mia Couto) [1], são exemplos paradigmáticos, quase icónicos, de o profetismo incidir com especial crença no homem novo saído do *ovo*, ou seja, da criança.

Nesta obra de construção moderna, *arquitectural*, encaixam-se referências muito diversas a factos históricos, culturais (populares ou não populares), personalidades, do país em formação: Konde Djosa, Patada, Rua de Craca, Bibia, Bena, Garda, Umbertona; Timóteo Tio Tiofe (ou João Vário ou João Manuel Varela), *Nova Largada* e Gabriel Mariano, Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes), etc. Mas são convocados outros signos e símbolos não estritamente cabo-verdianos, desde Maiakovsky a Rimbaud, passando por Saint-John Perse, até lugares como Ruacanã, Adis-Abeba, Roterdão ou Lisboa, prevalecendo todavia a referencialidade africana e cabo-verdiana.

[1] Personagens infantis que aparecem, respectivamente, em José Luandino Vieira, *Luuanda* (1964); Pepetela, *As aventuras de Ngunga* (1973) e *A revolta da Casa dos Ídolos* (1980); Henrique Abranches, *A konkhava de feti* (1981); Luís Bernardo Honwana, *Nós matámos o cão-tinhoso* (1964); e Mia Couto, *Terra sonâmbula* (1992).

Assim, temos que, por um lado, *Pão & fonema* não deixa de enfileirar na herança da cabo-verdianidade fundada com o movimento claridoso, no sentido do apego ao terrunho natal, da insulação e insolação desoladoras, do culto mítico da terra providencial, para além do determinismo implacável da miséria e solidão que despoletam o desejo vital de pão e voz. Temos, por outro, que esta primeira peça da mais ampla partitura épica apresenta-se-nos com toda a carga de inovação (pese embora a herança claridosa e barbosianista), ao optar-se pela via épica, substantiva, construtivista, não já de texto escrito ao sabor de uma *inspiração sazonal*, mas programaticamente predizível e obedecendo a um nítido *projecto* (ou, pelo menos, a uma *concatenação organizada* sob uma outra perspectiva de eficácia comunicativa) de exposição e celebração poética da condição cabo-verdiana.

No segundo livro, já publicado, dessa pensada trilogia épica, *Árvore & tambor*, a linguagem política, marcadamente ideológica, irrompe sem peias, como que acompanhando os novos tempos de independência e identificação com o continente africano e os PALOP (estes referidos pela sigla num dos últimos poemas).

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de leitura obrigatória

FORTES, Corsino, *Pão & fonema*, 2.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1980.

LIMA, Mesquitela, «Pão & fonema ou a odisseia de um povo», in Corsino Fortes, *Pão & fonema*, 2.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1980, pp. 63-97.

2. Leituras complementares

LEITE, Ana Mafalda, «*Árvore & tambor* ou a reinvenção da terra cabo-verdiana», in Corsino Fortes, *Árvore & tambor*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, pp. 11-18.

LEITE, Ana Mafalda, «Corsino Fortes e Saint-John Perse: a poesia como celebração», in Maria Alzira Seixo (org.), *Poéticas do século XX*, Lisboa, Horizonte, 1984, pp. 227--236.

LEITE, Ana Mafalda, *A modalização épica em* Mayombe *e* Pão & fonema, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988 (tese policopiada).

SANTOS, Elsa Rodrigues, «Corsino Fortes, de pão & fonema à árvore & tambor», in *Cadernos do Terceiro Mundo*, 49 (Dez. de 1982), Lisboa, pp. 87-91.

19. Cabo Verde: uma diversidade confluente

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Compreender a multiplicidade de iniciativas e tendências pós-independentistas;
- Discernir as principais linhas de rumo estético da literatura;
- Perceber a reavaliação do papel da língua cabo-verdiana e sua revalorização como meio literário;
- Avaliar o posicionamento dos novos em relação à história literária.

A literatura cabo-verdiana, tomada na sua globalidade, na conturbada época da independência, manteve uma evolução sem grandes sobressaltos, prevalecendo temas e estratégias textuais e estilísticas que vinham da *Claridade* ou do Neo-realismo e da Resistência. Não apareceu uma literatura tão drasticamente laudatória e enfeudada ao novo poder político, em comparação com Angola, Moçambique ou Guiné-Bissau.

O romancista Teixeira de Sousa, que publicara um livro de contos, *Contra mar e vento* (1972), tornou-se no mais prolixo e abrangente escritor, com livros herdeiros do grande romance épico, social e realista dos anos 30 e 40 (do Brasil, Estados Unidos, Itália e Portugal) (ver capítulo 17). O poeta Arménio Vieira viu reunida em livro a sua produção da década de 70, sob o título de *Poemas* (1981), ocupando, desde então, um lugar de irreverência estética e discursiva análogo ao de Rui Knopfli em Moçambique.

Uma escritora revelada tardiamente em livro, **Orlanda Amarílis**, mulher de Manuel Ferreira, publicou três volumes de contos, *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Illéu dos pássaros* (1982) e *A casa dos mastros* (1989), de temáticas sobre a infância, a diáspora, o sonho de realização pessoal, em que as personagens femininas detêm a primazia, assim se tornando numa importante escritora das cinco literaturas emergentes.

A **literatura de resistência em português** tinha, como se viu, uma tradição. Os escritores puderam finalmente publicar em liberdade textos que, noutra época, os levariam à prisão, como no caso de *O primeiro livro de Notcha* (1975), composto por quatro Discursos, de **Timóteo Tio Tiofe** (pseudónimo de João Manuel Varela, que também usara o de João Vário para outro tipo de escritos, mais intimistas, filosóficos e abstractizantes), cuja continuação ou remate (o «V Discurso), saiu em Luanda (1980). **Osvaldo Osório**, que começara a escrever antes da independência, publicou três títulos, *Caboverdeanamente construção meu amor* (1975), *O cântico do habitante* (1977) e *Clar(a)idade assombrada* (1987), de poesia politicamente empenhada, mas, no último caso, ultrapassando essa limitação. Ainda nesse âmbito se insere o *Canto a Cabo Verde* (1988), de David Hopffer Almada, recolhendo poemas escritos de 1968 a 1986.

Para além de escrever-se exclusivamente em português, existe uma tendência militante, de **poesia empenhada**, em que se associam os temas políticos e o **uso nobilitante da língua cabo-verdiana**. Nessa frente da reabilitação do crioulo como língua nacional cabo-verdiana, em equiparação à língua portuguesa, ou em detrimento desta, pela perda do estatuto de primeira grandeza, por ser língua internacional, destacam-se os que pugnam pela melhor utilização de um crioulo literário. Desde sempre, o exemplo de **literatura em língua cabo-verdiana** baseia-se nos precursores Eugénio Tavares, Pedro Cardoso ou Sérgio Frusoni, que tiveram sempre continuadores, desde Luís Romano a Corsino Fortes, passando até por Arménio Vieira. Esse grupo empenhado, que inclui **Luís Romano, T. V. da Silva, Osvaldo Osório** e **Manuel Veiga**, tem neste último o mais sistemático e informado defensor, cuja obra probatória vai da ***Diskrison strutural di lingua kabuverdianu*** (1982), passa pelo romance ***Oju d'agu*** (1987)

e desemboca no balanço «La langue des îles» (1993), efectuado para a revista francesa *Notre Librairie*, 112 (Março de 1993).

A **literatura de combate em crioulo** tem como paradigma Kaoberdiano Dambará, com *Noti* (1964). Nessa linha, Sukre D'Sal (pseudónimo de Francisco Tomar) publica *Horizonte aberto* (s. d. – 1975?), em Lisboa, e *Amdjers* (1977). Prosseguindo a experiência de associar os temas da revolução independentista, da cultura de inspiração popular, mormente dos redutos insulares em que a tradição africana permaneceu visível, e da língua cabo-verdiana, sai, de Káká Barbosa (Carlos Alberto Lopes Barbosa), *Vinti sintidu letrádu na kriolu* (1984), com notas introdutórias de Manuel Veiga e Osvaldo Osório, e de T. V. da Silva (Tomé Varela da Silva), *Kumunon d'Áfrika (onti osi manan)* (1986), poemas escritos em 1974-82, *Natal y kontus* (1986, contos) e *Kardisantus* (1987). Por outro lado, são de salientar duas peças de teatro, *Descarado* (1979), de Donaldo Macedo, e *Matilde* (1991), de Artur Vieira, além de obras da tradição oral, em recolhas de Osvaldo Osório, *Cantigas de trabalho* (1980, livro e disco) e T. V. da Silva (1985, 87, 88 e 90) [1].

Alternando o português e o cabo-verdiano, Luís Romano, após breves incursões em *Clima* (1963), aprofunda a prática literária nessa língua, em *Negrume/Lzimparin* (1973), culminando na antologia bilingue de poetas cabo-verdianos, *Contravento* (1982), publicada nos Estados Unidos, em que verte para o crioulo poemas que outros escreveram em português, com um texto de apresentação intitulado «O papel do escritor na afirmação e desenvolvimento da língua nacional», concludente para o esclarecimento da sua posição [2]. Anteriormente, aparecera a tradução de Sérgio Frusoni dos Evangelhos em versos crioulos, *Vangêle contód d'nôs moda* (1979), publicada no Fogo, impressa em Itália, feita a partir de uma versão de Bartolomeo Rossetti no dialecto romano.

O aparecimento de duas importantes revistas culturais marcou uma nova geração nascida com a independência. A revista ***Raízes*** (1977-1984) teve um carácter oficial, que ***Ponto & Vírgula*** (1983-1987), por iniciativa de um grupo independente, procurou evitar. Entre ambas, a publicação das *Folhas Verdes* (1981-82), na Praia, envelopes verdes com folhas soltas de poesia de variadíssimos autores (desde Osvaldo Alcântara a Vera Duarte), tornou-se um primeiro acontecimento de inventividade. Em *Raízes*, na tradição de *Certeza*, mas de âmbito mais alargado, publicaram-se importantes trabalhos (estudos e produção literária). A revista *Ponto & Vírgula*, confeccionada no Mindelo, assumiu um lugar único entre as publicações culturais africanas da pós-independência (com o melhor apuro gráfico de todas), pugnando pela liberdade temática, expressiva e política, favorecida pelo ambiente mais aberto do arquipélago. Dela se destacou o romancista **Germano de Almeida**, com ***O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo*** (1989) e ***O meu poeta*** (1990).

O ano de1986 foi mágico para a cultura cabo-verdiana. Criou-se o Ministério da Cultura, comemorou-se o cinquentenário da revista *Claridade*, com um simpósio internacional, foram reunidos em livro os contos e os poemas de Baltasar Lopes e surgiu o **Movimento Pró-Cultura**, na Praia, congregando jovens

[1] Ver em *Notre Librairie*, 112 (Março de 1993), Paris, CLEF, pp. 72 e 75-76, os artigos de Manuel Veiga e Tomé Varela da Silva.

[2] Luís Romano, *Contravento*, Taunton, Atlantis, 1982, pp. XXXIV-XLVI.

escritores, músicos, artistas plásticos e outros criadores, que tinham no suplemento *Voz di Letra* (10 números), ou em publicações como *Seiva, Sopinha de Alfabeto* e *Tribuna*, a possibilidade de aparecerem esporadicamente.

No ano seguinte, como consequência do arranque do Movimento Pró-Cultura, começou a editar-se, até aos dias de hoje, a revista ***Fragmentos*** (1987-), dirigida por José Luís Hopffer C. Almada, tendo no conselho directivo Daniel Spínola, que, depois, dirigiria a revista ***Pré-Textos*** (1991-), órgão da nóvel Associação dos Escritores Cabo-verdeanos. Entretanto, aparecia também um jornal de intercâmbio cultural, *Artiletra* (1991-), sediado no Mindelo, que parece assumir-se como alternativa às publicações da Praia. José Luís Hopffer C. Almada acabou por organizar uma volumosa antologia, com mais de 500 páginas, dos novíssimos 57 poetas cabo-verdianos revelados após o 25 de Abril de 1974, intitulada ***Mirabilis – de veias ao sol*** (1991).

Ainda será cedo para um balanço, mas talvez esta «geração mirabílica» (como a cunhou aquele antólogo) fique na história da poesia cabo-verdiana como aquela que, numa profusão de estilos, temas e linguagens, incorporou o crioulo, o francês, o inglês, o português, a militância ou a marginalidade, ensaiando experiências tão diversas que se torna problemático resumi-las. Dar voz à diversidade era o projecto indicado no editorial, não assinado, mas que supomos de José Luís Hopffer Almada, do n.º 1 de *Fragmentos*, de que transcrevemos um passo lapidar: «atesta da grande e insofismável vitalidade da nova geração, por outro lado comprova da lamentável insuficiência do espírito de associativismo, da incoerente empolação de divergências secundárias, da sobrevalorização de passados fantasmas e amizades sectário-literárias, a par da comprovada necessidade de uma maior informalidade na condução de movimentos literários, da inadiabilidade do diálogo e do pluralismo entre as correntes e da evidente cumplicidade entre os diversos protagonistas, para além de tudo».

De ressaltar que, no n.º 3/4 (de Dezembro de 1988), de *Fragmentos*, apareciam textos da brasileira Maria Lúcia Lepecki e do português Fernando J. B. Martinho, poemas em língua cabo-verdiana de Zé di Sant'y Águ (pseudónimo de Hopffer de Almada) e, em francês, de Mário Fonseca, além de um artigo importante de José Vicente Lopes, intitulado «Intelectual e intelectuais», a reflectir sobre o seu papel em Cabo Verde, após passar em revista as posições justamente célebres de alguns intelectuais sobre a matéria. Mas o texto mais exaustivo, panorâmico, mas sintético e lapidar, de consulta obrigatória, sobre a poesia cabo-verdiana desde os seus começos, foi assinado ainda por José Luís Hopffer C. Almada, no n.º 7/8 de *Fragmentos* (ver Bibliografia).

Outra tendência é a de, por via de uma vivência multifacetada na diáspora, certos escritores usarem outra língua que não o português ou o cabo-verdiano. Desde logo, Luís Romano, que, em *Clima*, incluiu bastantes poemas em francês. Mais perto de nós, Mário Fonseca, que, como aquele, viveu em vários países, publica os livros de poemas *Mon pays est une musique* (1986, Nouakchott) e *La mer à tous les coups* (1991), com textos em francês, no original, o que mostra a variedade de tendências linguísticas (português, língua cabo-verdiana, francês) e

de tendências estéticas. A propósito, veja-se que o angolano Sousa Jamba escreveu *Patriots* (1990) em inglês e o moçambicano Virgílio de Lemos, há décadas a viver em Paris, escreveu centenas de poemas na língua de Mallarmé, tendo publicado *Objet à trouver* (1988), *L'obscène pensée d'Alice* (1989) e *L'aveugle et l'absurde* (1990).

Finalmente, convém recordar que, desde o ano de 1966, em que João Vário publicou o *Exemplo geral*, em Coimbra, subsiste uma outra tendência para descarnar o discurso de referencialidades históricas, geográficas e culturais, adoptando despreconceituadamente um universo filosófico, abstracto ou intimista, de significação simbólica ou alegórica.

O romance *A verdadeira dimensão* (1990), de Vasco Martins, que já publicara uma *plaquette-álbum* de poemas e se firmara como músico de formação erudita, dado também ao tratamento de temas tradicionais do arquipélago sob uma forma clássica, é o primeiro saído da pena de um jovem escritor. Arménio Vieira, na mesma linha, deu à estampa o romance *O eleito do sol* (1990).

Nesse ambiente descomplexado e contraditório, polémico mas propício à diferença, ainda no mesmo ano, José Luís Hopffer C. Almada publica *À sombra do sol* (1990), em dois volumes, em que reúne seis cadernos de poesia assinada pelo ortónimo e seus pseudónimos (Zé di Sant'y Águ, Erasmo Cabral d'Almada, Alma Dofer), consoante se trata, segundo a auto-definição do poeta, de textos «castiços e crioulófonos», de «indagação social de raiz universalizante» ou existencialistas, metafísicos e mesmo neo-simbolistas. Já em 1993, dois novos livros de poesia, para além das edições do romance de António Aurélio Gonçalves e da antologia poética de Gabriel Mariano, mostram a vitalidade literária do arquipélago: *Amanhã amadrugada*, de Vera Duarte (poemas de 1975-85), e *Acto primeiro ou o desígnio das paixões*, de António de Névada.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

ALMADA, José Luís Hopffer C., «Apresentação», in *Mirabilis – de veias ao sol (antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos)*, Lisboa, Caminho, 1991, pp. 15-27.

ALMADA, José Luís Hopffer C., «A poética caboverdiana e os caminhos da nova geração», in *Fragmentos*, 7/8 (Dezembro de 1991), Praia, pp. 5-21.

LOPES, José Vicente, «Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia caboverdiana», in *Ponto & Vírgula*, 16 e 17 (Jan.-Julho de 1986; e Dez. de 1987), São Vicente (Cabo Verde), pp. 19-23 e 24-33.

MEDINA, Cremilda de Araújo, *Sonha mamana África,* São Paulo, Epopeia, 1987, pp. 413-556.

MOÇAMBIQUE

Parte IV

20. Moçambique: periodização

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer o quadro cronológico da literatura moçambicana, para perceber globalmente a sua evolução e principais momentos de inovação;
- Compreender a orientação estética e o perfil fundador da poesia de Rui de Noronha;
- Reconhecer a génese da actividade literária *regular* em Moçambique e as visões históricas desse momento;
- Identificar o contributo português para o momento decisivo da génese da moçambicanidade;
- Delinear os movimentos estéticos da década de 50;
- Conhecer a emancipação da produção narrativa;
- Efectuar uma primeira aproximação à literatura da pós-independência.

Moçambique surgiu como tema num «poema épico em um acto» do missionário jesuíta João Nogueira (séc. XVII) e em poemas de Tomás António Gonzaga, portuense implicado na Inconfidência Mineira, que faleceu na Ilha de Moçambique, mas tais textos não têm sido considerados moçambicanos, pelo menos segundo a actual concepção nacional.

Até ao fim da II Guerra Mundial, os escassos textos (e escassíssimos escritores) que se consideram pertencentes à literatura moçambicana, entidade fragmentária, não chegam para formar um *corpus* alargado, nem pressupõem uma instituição literária a funcionar em pleno, com suas editoras, prémios, crítica, leitores, ensino, etc.

Até essa data, os dois primeiros períodos da literatura relacionada com Moçambique podem considerar-se de *preparação* e, em termos de alguma qualidade, caracterizam-se do seguinte modo:

– **1.º Período**, que vai das origens da permanência dos portugueses naquela região índica até 1924, ano que precede o da publicação de *O livro da dor*, de João Albasini. É um período de **Incipiência**, um quase deserto secular, que se modifica com a introdução do prelo, no ano de 1854, mas sem os resultados literários verificados em Angola.

Está hoje perfeitamente assente que, ao contrário de Angola, não houve uma actividade literária consistente e continuada, em Moçambique, até aos anos 20 do actual século. Nesse panorama desértico, tão habitual no oitocentismo, em África, sobressai, nos anos 60, 70 e 80, a publicação dispersa dos textos de **Campos Oliveira** (nasceu na Ilha de Moçambique, em 1847; morreu em 1911), num total de 31, rastreados por Manuel Ferreira[1]. Foi estudante de Direito em Coimbra e morou na Índia, autor de um *Almanaque Popular* em Margão, em meados dos anos 60. Vejam-se duas estrofes de «O pescador de Moçambique»:

[1] Manuel Ferreira, *O mancebo e trovador Campos Oliveira*, Lisboa, IN-CM, 1985.

– Eu nasci em Moçambique,
de pais humildes provim,
a cor negra que eles tinham
é a cor que tenho em mim:
sou pescador desde a infância,
e no mar sempre vaguei;
a pesca me dá sustento,
nunca outro mister busquei.
(...)
Vou da cabaceira às praias,
atravesso Mussuril,
traje embora o céu d'escuro,
ou todo seja d'anil;
de Lumbo visito as águas
e assim vou até Sancul,
chego depois ao mar-alto
sopre o norte ou ruja o sul.

É evidente a clareza descritiva comparável à do angolano, seu contemporâneo, Cordeiro da Matta: há a destacar a informação da região de nascimento do predicador, a cor negra explicitada, a procedência social humilde e o mapa das deambulações na faina da pesca.

João Albasini fundou o jornal *O Brado Africano* (1918), com Ferdinand Bruheim. Nele, uma geração de intelectuais desenvolveu intenso labor cultural e político: o próprio João Albasini, o irmão José Albasini e o poeta Rui de Noronha, entre outros. **João Albasini** publicou, anos depois, a colectânea de contos ***O livro da dor* (1925)**, que Fátima Mendonça (professora universitária no Maputo) considera a obra inaugural da literatura moçambicana, segundo uma bitola menos alargada que a defendida aqui.

– O **2.º Período**, de **Prelúdio** vai da publicação de *O livro da dor* até ao fim da II Guerra Mundial, incluindo, além do livro do jornalista João Albasini, os **poemas dispersos, nos anos 30, de Rui de Noronha**, depois publicados em livro, numa recolha duvidosa, incompleta e censoriamente truncada, com o título de ***Sonetos* (1946)**, por ser o género mais cultivado por ele.

Rui de Noronha (nasceu em 28 de Outubro de 1905; morreu em 25 de Dezembro de 1943, em Lourenço Marques) publicou boa parte dos seus poemas entre 1932 e 1936, no jornal *O Brado Africano*. A recolha póstuma de *Sonetos* (1946) não faz juz à real obra do poeta.

Tributário da poesia da terceira geração romântica portuguesa, coincidente esta com o impulso renovador do Realismo que se aproximava, vemos nesses sonetos, até pela sua forma, a atinência estrita à tradição ocidental, que o latim retomado do soneto de Antero e, mais longe, da divulgação bíblica (a figura do Lázaro ressuscitado), denuncia claramente:

Surge et ambula

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.
Dormes! e o mundo rola, o mundo vai seguindo...
O progresso caminha ao alto de um hemisfério
E tu dormes no outro o sono teu infindo...

A selva faz de ti sinistro ermitério,
onde sozinha à noite, a fera anda rugindo...
Lança-te o Tempo ao rosto estranho vitupério
E tu, ao Tempo alheia, ó África, dormindo...

Desperta. Já no alto adejam negros corvos
Ansiosos de cair e de beber aos sorvos
Teu sangue ainda quente, em carne de sonâmbula...

Desperta. O teu dormir já foi mais do que terreno...
Ouve a voz do Progresso, este outro Nazareno
Que a mão te estende e diz: – África surge et ambula! [1]

[1] In *África*, 1(8-12-1936), Lourenço Marques, *apud* Fátima Mendonça, in *Literatura moçambicana – a história e as escritas*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p. 92.

Não se esgota nesse cumprir da herança portuguesa, ocidental e cristã a poesia de Rui de Noronha, que também se plasmou em formas mais libertas de constrangimentos e versou temas relacionados com tradições nativas de Moçambique, como no caso do celebrado poema «Quenguelequêzê» (modernamente também se escreve «Quenguele que ze»). Mas uma revisão crítica, como a que encetou Fátima Mendonça (cf. bibliografia), obriga a realçar a inversão de certa mitologia propagandística da história colonial que Rui de Noronha operou poeticamente, desfazendo a versão de um Mouzinho de Albuquerque como herói destemido e de um Ngungunhane (ou Gungunhana), imperador (ou régulo, segundo a terminologia mais antiga) derrotado, dominado e humilhado:

Pós da história

Caiu serenamente o bravo Quêto
Os lábios a sorrir, direito o busto
Manhude que o seguiu mostrou ser preto
Morrendo como Quêto a rir sem custo.

Fez-se silêncio lúgubre, completo,
no craal do vátua célebre e vetusto.
E o Gungunhana, em pé, sereno o aspecto,
Fitava os dois, o olhar heróico, augusto.

Então Impincazamo, a mãe do vátua,
Triunfando da altivez humana e fátua,
Aos pés do vencedor caiu chorando.

Oh dor de mãe sublime que se humilha!
Que o crime se não esquece à luz que brilha
Ó mães, nas vossas lágrimas gritando? [1]

Noronha é, pois, herdeiro do terceiro romantismo português, como se disse, da sua oscilação entre a consciência do sujeito e a ânsia de absoluto (que haveria de liquidar física e psiquicamente um Antero, ora sombrio, ora ático), que a história tratava de reconduzir à realidade (isto é, ao quotidiano e seu jogo de forças materiais, sociais). Mas o poeta ultrapassa os restos desse terceiro romantismo, ao apropriar-se de temas e imagens segundo uma estratégia textual e ideológica que assumia os primeiros contornos de uma *moçambicanidade* (ver o conceito na parte introdutória do Manual) baseada na História e no manancial étnico (o ritual, ainda que estereotipado, da Lua Nova).

Uma nova época foi inaugurada, portanto, a seguir à II Guerra Mundial. Durante cerca de 20 anos (até 1963), a literatura moçambicana alcançará a autonomia definitiva no seio da língua portuguesa. Quanto ao rigoroso estabelecimento da cronologia inicial deste novo e decisivo período, há **três** posições: a de **Rui Knopfli** [2], que considerou a publicação de dois poemas de Fonseca Amaral (ver capítulo 24), «Pátria» e «Penitência», em 1945, e de «Cinco poesias do mar Índico», de Orlando Mendes, em 1947, como o arranque de uma fase diferente para a literatura moçambicana; a de **Ilídio Rocha** [3], que preferiu datar o início dessa fase nas duas comunicações de Augusto dos Santos Abranches (neo-

[1] In *O Brado Africano* (3-11-1934), *apud* Fátima Mendonça, op. cit. p. 96.

[2] Cf. «Breve relance sobre a actividade literária», in *Facho*, 30 (s. d.), Lourenço Marques, SONAP, pp. 6-8.

[3] Cf. «Sobre as origens de uma literatura moçambicana de expressão portuguesa: raízes e consciencialização», in *Les littératures africaines de langue portugaise. Actes du Colloque International (1984)*, Paris, Gulbenkian, 1985, pp. 407-416.

realista português que viria a falecer no Brasil) (ver cap. 21) sobre literatura colonial e poesia moçambicana, em Setembro de 1947, ao 1.° Congresso da Sociedade de Estudos, em Lourenço Marques [1]; a de **Orlando de Albuquerque**, que reivindicou para o grupo de moçambicanos que viviam em Coimbra, em meados dos anos 40 (1946-1950), um papel no desenvolvimento da literatura moçambicana [2].

Noémia de Sousa, no seguimento dos textos soltos de Campos Oliveira (século XIX), do jornalismo dos irmãos Albasini e de *O livro da dor* (1925), de João Albasini, e, depois, de Rui de Noronha [3], além de outros, também não muitos, nem prolíficos, é a primeira escritora de inequívoca radicação (e radicalização) africana, mas sem que se possa considerar que a literatura moçambicana comece com ela, que escreve os seus poemas entre 1948 e 1951, antes de embarcar para a Europa. Sem demasiadas preocupações cronologistas, podemos, para facilitar a perspectiva temporal e ancorar os textos marcantes a um quadro algo referencial, estabelecer, todavia, os anos do pós-guerra, de 1945-52, como decisivos para uma nova literatura moçambicana.

Desde a recusa de méritos poéticos a Noémia de Sousa por Eugénio Lisboa, passando pelo alargamento patrimonial da moçambicanidade a Caetano Campo (um poeta nascido em Portugal, mas com um livro, *Nyaka*, podendo entroncar no *corpus* moçambicano), além de outros, até à polémica entre Knopfli e Margarido, em 1963, por causa da oposição entre as concepções, respectivamente, essencialista e materialista histórica da literatura, ou ainda a delimitação cronológica e periodológica de Fátima Mendonça, diferente da de Ilídio Rocha, nada invalida, porém, a aceitação de que, com o fim da Segunda Guerra e após as eleições de 48 para a presidência da República, em Portugal, despontou um novo alento para a literatura e a leitura, mesmo censurada, com o incentivo das novas liberdades em todo o continente africano e na Europa [4].

Achamos pertinente, pois, com **Fátima Mendonça**, considerar que **esses acontecimentos, em conjunto, estabelecem a diferença dos novos tempos**, desse modo agrupando todas essas manifestações ainda esporádicas, mas já mais concentradas, de um novo rumo literário.

Fonseca Amaral publicou, em 1945, os primeiros textos poéticos; **Orlando Mendes**, as «**Cinco poesias do Mar Índico**», na *Seara Nova* (1947); acrescentamos-lhes o tal poema de **Noémia de Sousa**, «**Canção fraterna**» (1948); **João Dias** morreu em 1949, deixando inéditos vários contos, publicados em livro pela CEI, em 1952; saiu o número único do jornal ***Msaho* (1952)**, com colaboração de Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos e Rui Guerra (o conhecido realizador do Cinema Novo brasileiro); Luís Polanah, Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo organizaram para a CEI uma antologia de ***Poesia em Moçambique* (1951)**, no culminar de uma actividade mais ampla que vinha sendo desenvolvida, em Lisboa e Coimbra, desde meados da década de 40.

O **neo-realista Augusto dos Santos Abranches**, ido de Coimbra (ex-proprietário da Livraria Portugália), em 1944, apoiava, com notícias e publicações, no

[1] O texto «Moçambique, lugar para a poesia» foi depois reproduzido in *Cultura*, 15 (Dez. de 1948-Março de 1949), Luanda, pp. 3 e 7.

[2] A reivindicação da importância do grupo chamado *Conjunto*, composto por João Dias, Vítor Matos e Sá e Orlando de Albuquerque é feita por este último num artigo intitulado «O grupo moçambicano de Coimbra», in *Itinerário* (18-10-1971), republicado exactamente um ano mais tarde, in *A Província de Angola* (18-10-1972), depois de Manuel Ferreira ter chamado a atenção para a existência desse mesmo grupo (cf. Ferreira, in Moser & Ferreira, *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, IN-CM, p. 279).

[3] Fátima Mendonça, op. cit., p. 35, corrigiu opiniões antigas de Rui Knopfli e Orlando Mendes, de que Noronha era o primeiro escritor, como que surgindo isolado, e de Ilídio Rocha, de que a sua poesia era própria da visão *turística* de um branco.

[4] Ver Mendonça, op. cit., pp. 33-45, e Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária*, vol. 2, Lisboa, Ed. 70, 1983, pp. 11-32.

«Átrio», secção literária do *Lourenço Marques Guardian*, as actividades culturais do MNIA e da *Mensagem*, dando notícias, nos n.os 2 e 3, e publicando um poema de A. Leston Martins, no n.º 1 (1952). Ajudava também na ligação com o Brasil, contribuindo com poemas e contactos para que a revista *Sul*, liderada por Salim Miguel, em Florianópolis, concedesse uma atenção especial aos poetas africanos, publicando muitos textos, desde o n.º 18 (Dezembro de 1952) até ao derradeiro, o n.º 30 (Dezembro de 57).

Augusto dos Santos Abranches, vivendo no Índico, queixa-se, em Março de 1949, na *Cultura* (1) de Luanda, de que não há «criação literária independente» em Moçambique e de que o exemplo cabo-verdiano poderia servir, através do seu «assombroso movimento literário» (pp. 3 e 7). Nas mesmas páginas, no número anterior, Maurício de Almeida Gomes escrevia uma crítica sobre o romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes. A literatura cabo-verdiana, juntamente com a brasileira e a portuguesa moderna (primeiro Modernismo, Neo-realismo, Presencismo, etc.), começou assim por ser o exemplo directo das possibilidades de outras novas literaturas.

Sendo a sociedade moçambicana mais segregacionista do que a angolana, os negros, em Lourenço Marques, reuniam-se no Centro dos Negrófilos. Os mulatos, na Associação dos Africanos, de carácter popular, onde todos podiam entrar, e no Atlético Clube, agremiação de elite. Os brancos nascidos em Moçambique frequentavam a Associação dos Naturais. Os goeses participavam no Instituto Goano, assim chamado por influência do termo inglês, e na Associação dos Operários Indianos. Os mulatos eram os *filhos da terra* (expressão que vigorou nas primeiras décadas do século). Cassiano Caldas, que exerceu grande influência em Noémia de Sousa, organizou jovens mestiços, na linha de actuação dos irmãos Albasini, procurando desenvolver neles uma consciência do problema colonial e da desalienação [1]. Havia ainda o chamado grupo dos Ruis (Knopfli, Guerra, Guedes da Silva), do Liceu Salazar, que tinham uma consciência muito aguda da questão colonial e da cultura, porque eram apoiados por professores que os orientavam nas leituras.

Posto isto, pode estabelecer-se o início de uma muito importante terceira fase.

– O **3.º Período**, que vai de 1945/48 a 1963, caracteriza-se pela intensiva **Formação** da literatura moçambicana. Pela primeira vez, uma consciência grupal instala-se no seio dos (candidatos a) escritores, tocados pelo Neo-realismo e, a partir dos primeiros anos de 50, pela *Négritude*.

Noémia de Sousa escreve todos os seus poemas (conhecidos até hoje) **entre 1948 e 51**, ainda sem conhecer a Negritude francófona, mas estando a par dos negrismos americanos (*Black Renaissance*, Indigenismo haitiano e Negrismo cubano, entre outros), visto que dominava o inglês e o francês. Em **1951**, circulará o seu livro policopiado ***Sangue negro*, formado por 43 poemas** (mais um do que noutra versão posterior). Em 1951, partiu para Portugal e, ao passar por Luanda, deixou uma cópia, que seria frutuosa para os intelectuais angolanos ligados à *Mensagem* (1951-52) e todos os escritores das duas décadas subse-

[1] Na segunda metade da década de 40, Pedro Soares, do PCP, saído do Tarrafal, chegou a Lourenço Marques. No final da década, Noémia de Sousa, que esteve ligada ao MUD (por altura das eleições de 48), integrou um grupo constituído por Gualter Soares (com quem casou), Ricardo Rangel, Sofia Pomba Guerra, João Mendes (irmão de Orlando Mendes), Sobral de Campos (advogado) e um tal Beirão, acusados da tentativa de criarem uma célula do PCP. Agradecemos estas informações a Fátima Mendonça, da Universidade de Eduardo Mondlane.

quentes. O original, nunca impresso sob a forma de livro, que chegou a estar na posse de Marcelino dos Santos e Fernando Ganhão[1], durante cerca de três décadas, foi depositado no Arquivo Nacional de Moçambique.

O jornal cultural *Msaho* (1952, n.º único) (ver capítulo 21), proibido pela censura, destinava-se, como o título indicia, ao compromisso investigatório e solidário com a cultura ancestral e popular, na linha da *Mensagem* angolana ou dos congéneres movimentos de pesquisa e radicação nacionalista, desde o romantismo europeu à América Latina (negros ou não). Neles colaborou Noémia de Sousa.

A década de 50, sendo a de movimentos grupais, viu surgir, desde logo, a publicação de textos, exclusivamente poéticos, em selecções e antologias. *Poesia em Moçambique* (1951), organizada por Luís Polanah, com um prólogo de Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo, saída em Lisboa, na CEI, tem um critério muito largo e *promíscuo* (jovens autores sem futuro, portugueses, etc.), mas já inclui futuros poetas importantes do país[2].

José Craveirinha (ver capítulo 22) sobressai, nesta década, de uma plêiade que congrega, além de Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Rui Guerra, Fonseca Amaral, Orlando Mendes, entre outros.

– O **4.º Período** prolonga-se desde 1964 até 1975, ou seja, entre o início da luta armada de libertação nacional e a independência do país (a publicação de livros fundamentais coincide com estas datas políticas). É o período de **Desenvolvimento** da literatura, que se caracteriza pela coexistência de uma intensa actividade cultural e literária no *hinterland*, no *ghetto*, apresentando textos de cariz não explícita e marcadamente político (em que pontificavam intelectuais, escritores e artistas como **Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, o português António Quadros**, entre outros) com, no outro lado, na guerrilha, inequívocos poemas anti-colonialistas que teciam loas à revolução e tematizavam a luta armada.

Em **1964, Luís Bernardo Honwana publica *Nós matámos o cão-tinhoso***, um conjunto de contos que finalmente emancipa a narrativa em relação à preponderância da poesia. Nesse mesmo ano, sai, em Lisboa, o pequeno livro ***Chigubo***, de **José Craveirinha**, editado pela CEI. Depois, até à independência, aparece aquele que tem sido apresentado como o primeiro romance moçambicano (ver capítulo 23), *Portagem* (1966), de Orlando Mendes, os três números da revista *Caliban*, de índole universalista e cosmopolita, em 1971, justamente quando a FRELIMO editava um primeiro volume de *Poesia de combate*, para, já em 1974, surgir, então, o *Karingana ua karingana*, de José Craveirinha, uma recolha de poemas escritos a partir de 1945.

Nos anos 60 e 70, em Moçambique, vão estar em cena bastantes escritores que abandonarão o país na independência (pouco antes ou pouco depois, sobretudo **brancos**, mas também um que outro mulato). Intensifica-se assim uma tendência própria da colónia, qual seja a de criar muitos intelectuais, escritores e artistas com uma **identidade nacional indefinida, vacilante ou dupla**, escritores que

[1] O primeiro, poeta e personalidade importante da vida política de Moçambique, durante muito tempo o n.º 2 da hierarquia da FRELIMO; o segundo, ex-reitor da Universidade de Eduardo Mondlane, no Maputo.

[2] Quase sempre o organizador surge trocado pelos dois apresentadores, nas informações sobre esta antologia demasiado permissiva.

passam a sentir-se moçambicanos e/ou portugueses: Rui Knopfli, Glória de Sant'Anna, Guilherme de Melo, Jorge Viegas, Sebastião Alba, Lourenço de Carvalho, Eduardo Pitta, João Pedro Grabato Dias (ou Mutimati Barnabé João ou António Quadros), Eugénio Lisboa, Ascêncio de Freitas, etc. Outros, como Mia Couto, Heliodoro Baptista, Leite de Vasconcelos, ficarão no Índico, assumindo sem reservas a cidadania moçambicana. Recordemos que a tradição de escritores brancos, nascidos ou criados em Moçambique, mas que, muito cedo ou em idade madura, activa ou passivamente, demandaram ou foram incluídos noutras pátrias, inclusive culturais, já era desproporcionada em relação à real extensão e valia da sua literatura: Alberto de Lacerda, Helder Macedo, Reinaldo Ferreira, Orlando de Albuquerque, etc.

– Ao **5.º Período**, entre 1975 e 1992, chamaremos de **Consolidação**, por finalmente passar a não haver dúvidas quanto à autonomia e extensão da literatura moçambicana, contra todas as reticências, provindas de alguns sectores dos estudos literários (como vimos), e, diga-se também, contra todas as evidências. Após a independência, durante algum tempo (1975-1982), assistiu-se sobretudo à divulgação de textos que tinham ficado nas gavetas ou se encontravam dispersos. O livro típico, até pelo título sugestivo, foi ***Silêncio escancarado* (1982)**, de **Rui Nogar (1935-1993)**, aliás o primeiro e único que publicou em vida. Outro tipo de textos é o de exaltação patriótica, do culto dos heróis da luta de libertação nacional e de temas marcadamente doutrinários, militantes ou empenhados, no tempo da independência.

Tal como nos outros países neófitos, o Estado (e a FRELIMO) detinha o monopólio das publicações e o consequente controle. Todavia, segundo um conceito de instituição literária que não passa obrigatoriamente por publicar em Moçambique, como acontecia, aliás, na época colonial, temos de considerar a actividade poética de um Rui Knopfli fora de África como cooptada para o **património** literário moçambicano. A publicação dos poemas de *Raiz de orvalho*, de Mia Couto (em 1983) e sobretudo da revista ***Charrua*** (a partir de **1984**, com oito números), da responsabilidade de uma nova geração de novíssimos (**Ungulani Ba Ka Khosa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane** e outros), abriu novas perspectivas fora da literatura empenhada, permitindo-lhes caminhos até aí impensáveis, de que o culminar foi o livro de contos ***Vozes anoitecidas* (1986)**, de **Mia Couto**, considerado como fautor de uma mutação literária em Moçambique, provocando polémica e discussão acesas (ver capítulo 25). A partir daí, estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas, por vezes parecendo antagónicas e carregadas de disputas (indianos vs. negros ou brancos).

A publicação de ***Terra sonâmbula* (1992)**, de **Mia Couto**, o seu primeiro romance, coincidente com a abertura política do regime, pode considerar-se provisoriamente o final deste período de pós-independência.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, *O mancebo e trovador Campos Oliveira*, Lisboa, IN-CM, 1985.

MENDONÇA, Fátima, *Literatura moçambicana – a história e as escritas*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

21. *Msaho* e a poesia de Noémia de Sousa

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer a primeira publicação cultural, votada à poesia e à moçambicanidade;
- Analisar a poesia de Noémia de Sousa, compreendendo a fusão do Neo-realismo com a Negritude;
- Destacar algumas características de poemas exemplificativos;
- Verificar a importância do seu Caderno no contexto epocal.

21.1 *Msaho* – uma voz efémera

O jornal cultural, poético, intitulado ***Msaho* (1952)**, tinha como objectivo, à maneira da angolana *Mensagem* (1951-52), criar condições para a produção e promoção da literatura moçambicana segundo perspectivas da **moçambicanidade** (nativismo, telurismo, casticismo, etc.), sem que o lirismo abstraccionista ou sentimental fosse postergado. Os editores eram Virgílio de Lemos, Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira, brancos. O primeiro vive, desde há muito, em França, onde é jornalista. O último, já falecido, português, filho do célebre Repórter X (jornalista da primeira metade do século), merece, por direito próprio, um lugar na história da poesia portuguesa. Azevedo passou episodicamente por Moçambique.

Os próprios promotores da *folha poética* tiveram consciência, explícita na apresentação, de que esse primeiro e único número ainda não tinha possibilidades de se constituir como artefacto de **moçambicanidade**, no sentido de uma ideologia e estética autonomizarem os textos num *corpus* literário diferenciado dos outros de língua portuguesa. Tratou-se de um projecto parcialmente falhado. Não se pode todavia menorizar *Msaho*, que, desde logo, pela escolha, em título, do nome de um canto do povo chope, e a participação, com um poema cada, de Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos [1] e Rui Guerra, deixou entrever preocupações intelectuais de empenho na formação da literatura moçambicana, procurando fundamentar-se nas *raízes* da cultura tradicional e abrindo-se à participação comprometida com um projecto de mudança popular.

[1] Sob o pseudónimo de Duarte Galvão.

Por outro lado, como se viu no capítulo anterior, desde o fim da II Guerra Mundial que a actividade literária dos moçambicanos se podia considerar, pela primeira vez, mais do que simplesmente individual, isolada, episódica, dispersa. Para além de Orlando Mendes, a viver em Portugal desde 1944, para poder estudar na Universidade, o qual publicou as «Cinco poesias do mar Índico» na *Seara Nova* (1947), é fundamental compreender que a escrita dos **43** poemas do caderno policopiado ***Sangue negro***, de Noémia de Sousa, nos anos de 1948-51, em Lourenço Marques (hoje Maputo), integrada no grupo intelectual que englobava portugueses residentes (Augusto dos Santos Abranches, João Fonseca Amaral, Afonso Ribeiro, Cordeiro de Brito e outros) e moçambicanos (Noémia, Craveirinha, Virgílio de Lemos), transforma radicalmente a percepção da literatura que se fazia em Moçambique, passando a haver, de imediato, nesses e noutros círculos (de Angola e Portugal), a ideia clara de que a *moçambicanidade* sem ambiguidades acabava de nascer.

Dois poemas de Noémia de Sousa foram seleccionados para a *Mensagem* angolana, «Sangue negro» e «Negra», que haviam saído, respectivamente, em 1949 e 50, na revista *Vértice*. Nítida intencionalidade *negrista*, *negróide*, determinando a irrupção da Negritude naquela latitude. O texto de apresentação, da autoria de Craveirinha [2], considera-a «o primeiro poeta verdadeiramente moçambicano no alto sentido da sua poesia e pelo nascimento», saudando na conterrânea a «herança negra» e exactamente a consciência de estar a lançar os

[2] É importante tomar em linha de conta, nunca é demais repeti-lo, que Noémia de Sousa, no final dos anos 40, sabia falar, ler e escrever correctamente francês e inglês, além de falar ronga, como informa Craveirinha, em «Noémia de Sousa», in *Mensagem*, 2-4 (Out. de 1952), pp. 40-42.

fundamentos decisivos da poesia moçambicana. Podem tomar-se essas palavras como uma alusão aos poetas Rui de Noronha e Reinaldo Ferreira, do primeiro conhecendo-se somente poemas de técnica perfeccionista, segundo o modelo clássico, ainda que, num ou noutro caso, pudesse apresentar uma imagética africanizante, como em «Quenguelequêze!...». O segundo, nascido em Barcelona (filho do célebre Repórter X), alinhava por uma estética devedora principalmente do presencismo. Ambos como se nunca tivesse existido a revolução futurista (sobretudo o segundo) e, em relação a África, como se ela não pudesse ultrapassar, na poesia, o papel de cenário étnico ou de fantasma expulso, quando não inconvocado.

Craveirinha considera Noémia, nesse texto *mensageiro*, uma poetisa verdadeiramente moçambicana, com uma «mensagem única rescendendo a seiva de cajueiros e micaias quando ela diz 'nossa voz shipalapala'» e o «mocharisse dja péla dambo» (pássaro que na hora do crepúsculo solta o seu mais belo canto), devido à sua «devoção e orgulho de africana», porque a sua poesia é «cem por cento africana» e «seus poemas é ela cantando para a sua mãe África» e todos os seus «irmãos de destino». Sem equívocos, Craveirinha especifica o porquê da africanidade e moçambicanidade de Noémia, inovadora em relação à poesia mais universal e cosmopolita dos antecessores.

21.2 A voz efémera que permanece: Noémia de Sousa

Assim, o caderno ***Sangue negro*** foi entregue aos promotores da *Mensagem*, em Luanda, por um intermediário ou quando a autora por lá passou, em 1951, a caminho da Europa. De imediato, o impacto desses **43 poemas** foi enorme, tendo António Jacinto recordado, há poucos anos[1], o fascínio que despertaram, indiciando a via pela qual a própria poesia angolana poderia seguir: a valorização da *herança negra* e a revolta contra a dominação colonial. O impacto dos poemas propagou-se à Casa dos Estudantes do Império. Noémia de Sousa nunca publicou qualquer livro, para além desse caderno policopiado, de divulgação clandestina, pois nem todos os textos poderiam circular sem problemas. Uma parte dos poemas foi saindo em jornais, revistas e colectâneas, nomeadamente em *O Brado Africano, Itinerário, Vértice* e *Mensagem* (CEI) e nas mostras antológicas levadas a cabo, em revista, jornal ou livro, por Mário de Andrade (1953, 1954, 1958, 1961, 1969, etc.), Luís Polanah (1960), Alfredo Margarido (1962) e outros.

[1] Entrevista a Michel Laban, *Angola – encontro com escritores*, vol. 1, Porto, Fund. Eng. António de Almeida, 1991, p. 166.

Noémia de Sousa nasceu em 20 de Setembro de 1926, no Maputo. Sem livro publicado, rumou a Lisboa. Mais tarde, mudou-se para Paris. Hoje, é jornalista da agência noticiosa portuguesa, em Lisboa.

A poesia de Noémia de Sousa situa-se na intersecção do Neo-realismo com a Negritude. Embora a poetisa não conhecesse a *Négritude* francófona quando escreveu os poemas (segundo o seu testemunho), a específica situação colonial de Moçambique, mais dada à discriminação racial do que Angola, e o seu

conhecimento de língua francesa e inglesa, permitiram que as mesmas fontes (*Black Renaissance* norte-americana, Indigenismo haitiano e Negrismo cubano), associadas à divulgação do Neo-realismo e do Modernismo em Moçambique, originassem um discurso de Negritude intuitiva.

O Caderno é dedicado a dois amigos, um deles João Mendes, que tem direito a uma **secção** própria, irmão do escritor moçambicano Orlando Mendes, e significativamente tem duas epígrafes, uma de Miguel Torga e outra de Carlos de Oliveira, poeta do Novo Cancioneiro coimbrão.

Tornar-se-ia imprescindível conhecer a organização do **Caderno**, se fosse obrigatória a leitura integral da obra[1]. São as seguintes as suas partes: «Nossa voz», «Biografia», «Munhuana 1951», «Livro de João» e «Sangue negro». Porque representam melhor a poesia da autora e também a sua africanidade e moçambicanidade, tornando-se consagrados, os seus mais divulgados e conhecidos poemas são: «Nossa voz», «Se me quiseres conhecer», «Deixa passar o meu povo», «Magaíça», «Negra», «Um dia», «Poema para Rui de Noronha», «Godido», «A Billie Holliday, cantora» e «Sangue negro»[2].

[1] Não existe ao dispor dos interessados uma cópia fidedigna, uma vez que o original se encontra no Arquivo Histórico de Moçambique.

[2] Estes poemas encontram-se nas antologias *No reino de Caliban*, vol. 3, e *50 poetas africanos*, de Manuel Ferreira, e *Antologia temática de poesia africana*, vol. 1, de Mário de Andrade, com excepção do dedicado a Billie Holliday, inserto nos Textos Complementares, a partir da edição original.

Antes de mais, convém salientar que a poesia de Noémia de Sousa se organiza num discurso oralizado, exaltado, pleno de emoção. Assim, a enunciação caracteriza-se por uma relação de permanente diálogo e interpelação entre o locutor e o alocutário. As expressões interjeicionais, as exclamações, as reticências, os vocativos e apelativos, e outros recursos de proximidade entre os interlocutores da enunciação, tipificam um discurso não analítico, não tão distanciado do objecto como, por exemplo, o de Agostinho Neto.

Vejamos alguns exemplos sintomáticos da sua poesia.

«Nossa voz» é dedicado a José Craveirinha (assim como outro texto cultua o falecido poeta Rui de Noronha). De imediato, salta à vista o vincado anaforismo da retoma do título no corpo do texto. Essa entrada sublinha a preponderância da voz colectiva, por sua vez a voz figurando sinedoquicamente os corpos das pessoas do povo. Repare-se, logo no primeiro verso, numa característica do vocabulário de Noémia de Sousa, que pode entender-se como uma parcial cedência à superficialidade do estereótipo africanístico herdado do exotismo da literatura colonial(ista): o uso de qualificativos como «bárbara», aqui aplicado à voz, que reaparecerá em «Sangue negro» (este, vincadamente apologético da *raça*, das raízes específicas do *ser negro*). Depois, a referencialidade geo-social, através de inequívocos antropónimo e topónimo, que indicam o personagem e o Continente: «Maguiguana» e «África». O uso de referências étnicas, que circunscrevem um espaço físico e cultural ligado ao mato, à ruralidade, isto é, à África profunda (não urbana): o «atabaque» (instrumento musical, tambor); a lança (de Maguiguana); os batuques de guerra; a «shipalapala» (instrumento musical).

Todo o poema se constrói para a denúncia da violência contra o colonizado, com especial incidência na «ESCRAVIDÃO», em maiúsculas.

Em «Se me quiseres conhecer», assiste-se à comparação entre o predicador e uma estátua ou estatueta maconde (etnia do Nordeste, minoritária, mas de

grande resistência ao colonialismo). O poema tem a data de 25-12-1949, o que acrescenta um outro sentido às potenciais leituras: nesse dia de fraternidade e alegria cristãs, para conhecer os africanos é preciso olhar com profundidade e compreensão a sua origem ancestral. Os «chicotes da escravatura», a «África da cabeça aos pés», a «minha alma de África», são frases que reforçam a repetida ideia de um passado hediondo de escravidão, que é sempre preciso recordar, para melhor tomar consciência da origem da dominação, e de um Continente não aculturado, que permanece ainda, em grande parte, ligado à natureza.

A referência aos «batuques frenéticos dos muchopes» e à rebeldia dos «machanganas» reafirma a tendência de a reivindicação neo-realista se cruzar com o sentido de pertença étnica.

«Let my people go»[1] foi o título inicial do poema «Deixa passar o meu povo», publicado no Caderno *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), organizado, em Lisboa, no âmbito da CEI, pelo angolano Mário de Andrade e o são-tomense Francisco José Tenreiro. Nesse caderno saiu também «Magaíça».

[1] Expressão do norte-americano James Weldon Johnson.

Poema com grande divulgação, «Deixa passar o meu povo» apresenta um predicador localizado numa noite morna de Moçambique, escutando na rádio os cantores negros norte-americanos Paul Robeson (foi também actor) e Marian Anderson a interpretarem «spirituals negros de Harlem». A arte dessas figuras da Harlem Renaissance, tal como Billie Holliday no poema que lhe é dedicado, inspira o predicador, que ganha forças para escrever sobre o povo a que pertence.

Pelo «turbilhão» que provoca no sangue, pelos «vultos familiares» que são conclamados nessa noite de insónia e luminosa experiência, em sintonia com o sofrimento do povo, o acto de escrita assemelha-se à experiência sugerida no poema «Chuva oblíqua», de Pessoa.

«Magaíça» é o outro poema inserido no Caderno colectivo de 1953, volume assumidamente da Negritude. O magaíça era o trabalhador moçambicano que emigrava para as minas do Rand ou *compounds* (áreas de exploração) da África do Sul. Sonhando com uma vida melhor, retorna à terra na condição em que partira, miserável como sempre. Podemos concluir, por ser um magaíça, que se trata obviamente de um negro, paradigma de todos os magaíças. Mas nada confirma a sua raça, cor de pele ou etnia precisa. Típico poema neo-realista, descrevendo um quadro social e económico, de alienação e dominação, não deixa de se enquadrar na Negritude, não só pelo macrotexto da publicação (caderno colectivo da Negritude), como ainda pela razão de o magaíça, além de proletário, ser negro.

O poema «Negra», publicado na revista neo-realista *Vértice* (1950), além de, como se disse já, na *Mensagem* angolana (1952), é também um dos mais conhecidos. O tema é o da incapacidade de as pessoas alheias à cultura moçambicana poderem cantar a mulher negra. Grande parte dos epítetos de que os poetas exotistas ou coloniais usaram e abusaram nas suas composições, nos seus «formais e rendilhados cantos», estão aqui expostos numa panóplia que desconstrói o mito poético da negra sedutora e lúbrica: «esfinge de ébano», «amante

sensual», «jarra etrusca», «exotismo tropical», «demência», «animalidade», etc. A negra, no final do poema, surge como a mãe da predicadora, podendo ler-se essa MÃE, em letras maiúsculas, como a Mãe-Negra, mãe de todos os negros, ou seja, a Mãe-África. A mulher negra, exaltada e elevada a esse cume da Mãe--África, recupera no texto a integridade que o olhar cúpido do poeta exógeno vinha lançando sobre ela.

Nesta selecção de poemas, «Um dia», dedicado a J. M. (João Mendes, irmão de Orlando Mendes), aparece como o exemplo, muito comum em África, do texto prometeico, que enuncia uma série de desejos que se hão-de cumprir nos «trilhos abertos de Moçambique», quando todos mergulharem no «clarão eterno do dia infindável». A localização espacial é aqui também explicitada: Moçambique; África.

Escreveu Manuel Ferreira que a sua é uma «poesia de forte impacto social, acusatória», emotiva mesmo (neste aspecto se distanciando da sua similar portuguesa), também por se apresentar como discurso que não aspira à contenção, à perfeição helénica ou à minúcia parnasiana.

No contexto da viragem dos anos 40, Noémia, como outros africanos, percepcionava a poesia como testemunho de uma condição humana e denúncia social e política, ainda que sob a forma de lamento ou piedade. Nesse sentido, o Neo-realismo confunde-se com a Negritude da reivindicação cultural e da apologia racial e pode dizer-se, mais do que em relação a outros escritores, que a fusão das componentes estéticas dos dois movimentos nunca foi tão completa e, por vezes, quase indestrinçável.

Para os africanos de língua portuguesa, especialmente Noémia de Sousa, nesses anos decisivos, a Negritude foi assumida como o refinamento negro, a especificidade rácica do Neo-realismo, tornando-se, além de uma estética anti--burguesa, uma ética anti-imperialista. É nesse ponto que, porém, a Negritude se afasta em definitivo do Neo-realismo: quando exclui o branco dos seus textos e os engloba numa condenação que impossibilita distinguir os aliados de classe ou condição. Ora Noémia, na sua poesia, lança uma ponte aos «irmãos brancos», ao contrário de Agostinho Neto, em cuja poesia eles não têm qualquer lugar positivo. Assim, podemos concluir que a Negritude, em Noémia, é veemente, emotiva, devido à sua expressividade, mas o Neo-realismo sustenta ideológica e esteticamente a sua poesia, como primigénio, profundo texto de sustentação.

Essa simplicidade, esse estado, como que primário, da enunciação, transmite--nos uma sensação de imperfeição e prosaísmo da poesia – o que levou um Rui Knopfli, nos anos 60, a desconsiderar Noémia como poetisa, negando-lhe qualquer importância, depois da sua inclusão na antologia de Alfredo Margarido, em 1962. No contexto moçambicano, essa é, hoje, uma posição insustentável.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária*, vol. 2, Lisboa, Ed. 70, 1983, pp. 33-36.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, pp. 486-489.

22. A poesia de José Craveirinha

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Inteirar-se da personalidade e obra do mais distinguido e inédito poeta moçambicano;
- Distinguir as fases da poesia de Craveirinha;
- Analisar, resumida e genericamente, uma selecção significativa de poemas seus;
- Analisar e interpretar, mais em pormenor, um poema paradigmático da africanidade e Negritude dos anos 50.

22.1 Vida e obra de Craveirinha

Pode considerar-se José Craveirinha como o poeta nacional moçambicano, no sentido em que Camões o é para Portugal. De certo modo, com a sua poesia frequentemente extensa, narrática, glosando temáticas da dominação colonial, da identidade nacional e de lirismo amoroso ou irónico, Craveirinha acaba por forjar textos que têm marcas épicas, que funcionam como relatos concentrados ou alusões à gesta do povo de Moçambique.

José Craveirinha nasceu no bairro da Mafalala, no Maputo (antiga Lourenço Marques), em 28 de Maio de 1922, onde ainda vive. Devido às suas actividades políticas, esteve preso pela PIDE/DGS (polícia política portuguesa) de 1965 a 1969. Trabalhou, na maior parte da sua vida, como jornalista, passando pelo *Notícias*, *O Brado Africano*, *A Tribuna*, *Notícias da Beira*, *O Jornal* e *Voz de Moçambique*. Publicou um bom número de poemas em jornais e revistas[1]. Ganhou vários prémios literários, o último dos quais o Prémio Camões (1991), que é atribuído, anual e rotativamente, pela Presidência da República Portuguesa, a um escritor de países de língua portuguesa. Foi o primeiro presidente da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), organização fundada após a independência do país. Tem poemas traduzidos em várias línguas e está incluído em variadíssimas antologias.

[1] Ver um rol desses poemas in Ana Mafalda Leite, *A poética de José Craveirinha*, Lisboa, Vega, 1991, pp. 155-157.

Publicou as seguintes obras:

- *Chigubo* (1964); 2.ª ed., *Xigubo* (1980). A primeira edição, não controlada pelo autor, da responsabilidade da CEI, incluía apenas 13 poemas, enquanto a 2.ª ed., considerada integral pelo autor, já contava com 21. Uma colectânea anterior, intitulada *Manifesto*, foi a concurso, em 1962, do prémio de poesia da CEI, que ganhou, correspondendo, quanto aos poemas, ao livro de 1964. O poema «Sangue da minha mãe» passaria, depois, para o livro *Karingana ua karingana*.
- *Cantico a un dio de catrame* (1966), edição bilingue (português e italiano), da responsabilidade de Joyce Lusso, com inéditos, feita também à revelia do autor.
- *Karingana ua karingana* (1974), selecção efectuada pelo editor; 2.ª ed. (1982), definitiva, revista pelo poeta.
- *Cela 1* (1980). Poemas da prisão, ao jeito dos que escreveram os angolanos António Jacinto e António Cardoso.
- *Maria* (1988). Poemas dedicados à falecida mulher, selecção de entre muitas e muitas dezenas, conforme informação do autor.

Note-se o seguinte: os livros publicados não representam a obra do poeta, embora possam ser representativos das suas tendências. Ele escreve fundamentalmente para a gaveta, sem preocupações de carreira literária. A instâncias de amigos, que lhe organizam os textos, tem acedido a publicar alguma coisa do muito que mantém inédito. Recorde-se, uma vez mais, que, antes da independência, era muito difícil publicar, sobretudo textos comprometidos com ideo-

logias de revolta, liberdade e independência. O primeiro livro, da colecção da CEI, constituiu, por isso, uma mera amostragem não demasiado acutilante. A edição italiana incluía textos mais agressivos, de franca apologia das virtudes do negro e de clara denúncia da dominação branca. Tanto um como o outro foram publicados à revelia do autor, que os não pôde controlar e rever.

22.2 As fases poéticas

Quatro fases se destacam na sua obra, representativas do Neo-realismo, Negritude, moçambicanidade e libertação:

– **1.ª fase**: de Neo-realismo, implicando uma tradição poética narrativizada, de que é exemplo flagrante a primeira parte do livro *Karingana ua karingana*, justamente datada de 1945-50 e intitulada «Fabulário». Os poemas têm versos curtos. Cada poema é como que um pequeno quadro pictórico (em geral, uma cena, um ambiente, um tema). O *fabulário* alude, por outro lado, à tradição popular, ancestral, tribal, de contar fábulas, aqui com *personagens* humanas dentro, emersas em dramas sociais e pessoais. Há uma denúncia em moldes alusivos, expositivos, em linguagem descarnada, contida, não propriamente contundente. Por outro lado, a composição do tema, a imagética, porque voltadas para uma finalidade unívoca, baseadas em meios simples, apresentam-se sem grande elaboração, denunciando uma fase cronológica ainda algo incipiente, privilegiando a mensagem sobre os meios expressivos.

Um exemplo é o poema que dá o título ao livro publicado em Itália:

Cântico a um deus de alcatrão
Ao
António Bronze

Máquina começou trabalhar
com sol
com chuva
com farinha e feijão
máquina começou abrir chão.

Lua escondeu coração
saiu ouro
saiu pedra de lapidação
saiu barco cheio de máquina gente no porão
saiu notícia de menino morto boneco de carvão
saiu Cadillac novo de patrão.

Máquina começou trabalhar
com farinha de pilão
nasceu milho
nasceu machamba de feijão
nasceu máquina grande
nasceu pequenino deus de alcatrão.

Máquina começou trabalhar
máquina está trabalhar
até um dia enraivar
com farinha de pilão!...

– **2.ª fase**: Negritude, expressa com nitidez em *Chigubo* (1964) e *Cantico* (1966). Os poemas têm versos de média ou mais extensa medida. Os predicadores e os predicatários e predicatados, em geral, são **negros**. A revolta e a denúncia agressiva pontificam. O «**Manifesto**» ou o «**Grito negro**» mostram como a cor e a *raça* negras (isto é, o grupo étnico) comandam a visão dos predicadores, que se enaltecem e têm orgulho nas suas raízes negras, africanas.

– **3.ª fase**: Moçambicanidade ou identidade nacional, de que as 2.ª e 4.ª partes de *Karingana ua karingana*, respectivamente intituladas «Karingana» e «Tingolé (Tindzolé)», são emblemáticas, e que se caracteriza pela expansividade dos poemas mais longos e dos muito longos, em que o humor e a ironia desempenham papel decisivo, sendo bastante clara a interrogação sobre a identidade dos predicadores, suas origens e herança cultural. A «Carta ao meu belo pai ex--emigrante» demonstra todas essas possibilidades de interrogar-se e interrogar o que é ser-se moçambicano.

– **4.ª fase**: de Libertação, de que resultaram dois livros diferentes, sendo um de poemas da prisão, escrito ainda antes da Independência, em reclusão, mas paradoxalmente respirando liberdade. Anote-se um exemplo de absoluta liberdade sob o peso do cadafalso: «Foi assim que eu subversivamente/clandestinizei o governo/ultramarino português». O outro livro, de homenagem à falecida mulher, é elegíaco como o anterior, de textos curtos, expondo um sentimento, um ambiente, uma ideia, um episódio, com circunspecção, concretude e lirismo, por vezes com pormenores que iluminam o tom de cerrado desânimo.

É nos poemas de *Cela 1* que explodem os adjectivos craveirínhicos na sua opulência paradoxal: «E a consternação/deste nervo incendia as cruas/unhas imperecíveis na desbotada ganga/da noite ultriz voluptuosa/a pão e água». Como se o luxo adjectival superasse a solidão celular.

Depois, mantém-se a irreverência que o leva a escrever um poema como «Tanjarinas» (1982-84), de frontal crítica ao *status quo* político e administrativo, à corrupção e à guerra.

22.3 Os paradigmas poemáticos

Enumeremos alguns poemas representativos sobretudo da década de 50, mas também da de 60. Alguns poemas obviamente que contêm elementos pertencentes a dois movimentos estéticos, atribuíveis em simultâneo, por exemplo, ao Neo-realismo e à Negritude. Incluídos em *Manifesto* (1962), *Xigubo* (1980) e *Cantico* (1966), temos: «Manifesto», «África», «Xigubo», «Grito negro» e «Hino à minha terra». Do livro *Karingana ua karingana* (1982), retiremos os

seguintes: «Sangue da minha mãe», «Ao meu belo pai ex-emigrante», «Quero ser tambor» e «Sia-Vuma».

Dos esparsos, consideremos, entre outros: «Joe Louis nosso campeão».

Ao todo, são dez poemas principais, muito importantes, que justificam um mais demorado relance sobre as características que os tornaram conhecidos, antologiados, traduzidos, referidos com renovada insistência.

Ana Mafalda Leite, no seu livro sobre a obra de Craveirinha, indica elementos e recursos típicos do poeta: estrofes de grande dimensão; dramatização; poder declamatório; exclamação; interjeição; frases dialogais; estrutura enumerativa contínua; repetição; redundância; paralelismo; anáforas múltiplas; intensidade panegírica; modos verbais imperativos e exortativos; tom polémico e agressivo; verbos *ser, ter, dizer* (na 1.ª pessoa do indicativo): núcleo performativo [1].

[1] Ana Mafalda Leite, *A poética de José Craveirinha*, Lisboa, Vega, 1991, pp. 30 e 33.

As características gerais da obra de Craveirinha podem resumir-se, então, do seguinte modo: **Neo-realismo; narratividade; adjectivação luxuriante; ironia; elementos surrealizantes; Negritude; moçambicanidade**.

Os temas fundamentais são: escravatura, raça, crítica à *civilização ocidental*, vitalismo, sensualidade, revalorização da tradição negra, culto da Natureza, animização, etc., com recurso aos modelos da *Black Renaissance*, *Négritude* e Neo-realismo, no intuito de construir uma identidade poética moçambicana.

22.4 Características gerais

Vejamos alguns elementos imprescindíveis na análise dos dez poemas que se consideraram significativos da obra de Craveirinha.

Escolhendo o «Manifesto» (poema programático; posição originária; assunção ideológica e cultural), temos o louvor do corpo negro, realçando particularidades morfológicas; louvor da cultura tradicional, étnica; exaltação do predicador (sujeito); marcação topográfica, geográfica, cultural, do espaço moçambicano; Negritude; inspiração no modelo dos manifestos políticos ou culturais, por exemplo, dos manifestos surrealistas ou do Modernismo brasileiro.

Em «Hino à minha terra», encontramos um bom exemplo da exacerbação da referencialidade toponímica (cerca de 60 topónimos), demarcando a territorialidade da terra moçambicana: simbolização do país (do *pré-país*); louvor da cultura étnica, do *homem natural;* Moçambicanidade: «áfrico País». Note-se o surgir, por duas vezes, da palavra «País» maiusculada, na época em que Moçambique era colónia, subvertendo o estatuto administrativo, logo, político, do território, criando, assim, um espaço imaginário novo.

O discurso assertivo e reivindicativo marca «Xigubo». A africanidade, a Negritude, a recusa da ideia de «civilização europeia» e «civilização ocidental» e os exemplos copiosos dos factos positivos e negativos da história e da política *ocidentais* (e não só), como o Ku-Klux-Klan, Hitler, a bomba atómica, Joana d'Arc, Gandhi ou Marx aparecem no poema «África».

O Neo-realismo e a Negritude atravessam «Grito negro», que retoma da comparação da cor do negro com a cor do carvão, agora em termos da imagem do carvão como combustível (força de trabalho) para a indústria do patrão (branco), mostrando a dialéctica da interdependência entre o poder (do) branco e o trabalho (do) negro, com simplicidade expressiva: vocativo; exclamação; imagens fortes; vocabulário simples; construção frásica do quotidiano prosaico.

22.5 Um exemplo paradigmático: «África»

Como paradigma de organização estrutural, discursiva, semântica e retórica da poesia de Craveirinha, escolhemos «África» para uma análise pormenorizada e exemplificativa.

O poema «África»[1] é uma longa enumeração de elementos semânticos da colonização, repressão, dominação, dos colonizados, da África, com alguns (muito menos) elementos de africanidade. Pode falar-se, então, de duas isotopias que estruturam o tema do mundo colonizador e o tema do mundo colonizado.

Em termos gerais, os modos de dominação e sedução incluem a religião cristã, a oferta de bugigangas, as canções lusitanas, o culto dos heróis metropolitanos, a prostituição, a burocracia, a pornografia, o alcoolismo, o extermínio, a pena de morte, os interesses (as dependências) multinacionais, a tecnologia, a indústria, o tráfico negreiro, a sintaxe anglo-latina, etc. O desenvolvimento técnico, visto pelo crivo da Negritude, que brandia o espelho da tradição africana contra a lente de aumento do capitalismo, era tomado como a encarnação última dos malefícios ocidentais.

O poema integra ainda uma crítica aos próprios fundamentos da civilização ocidental, apontando alguns dos seus costumes, métodos, objectivos e consequências das mentalidades e práticas expansionistas.

A africanidade assenta no cultivo de valores considerados intrínsecos ao continente e aos povos de África, sobretudo os que não foram arrasados ou modificados pela dominação colonialista: o culto animista (com seus amuletos de garras de leopardo, solicitando favores divinos de chuva, de fecundidade sexual, de colheita de amendoim ou contra o ciúme); o culto da natureza e a comunhão cósmica (o apreço pelos sons do vento nas árvores, a sabedoria meteorológica de prever secas e cheias através da leitura do éter, o cultivo estético e sensorial das flores, o romantismo das aves); a assunção da revolta anti-colonial (pela tomada de consciência da dominação que conduziu ao tráfico negreiro e à exploração desenfreada dos bens materiais como o ouro e o marfim); o orgulho de pertença a um povo e uma terra assumidos incondicionalmente como seus («minha Terra»; «o nosso mais belo canto xi-ronga», considerado «moçambicano rubi»), além da apologia sensual e erótica da afectividade africana (na última estrofe), que logo na quinta estrofe se explicitara no «casto impudor africano», numa adjectivação paradoxal, típica do poeta. De resto, persiste ao longo do poema a reivindicação (a marcação) de uma pertença através de possessivos: «minha Mãe

[1] O poema, na versão mais antiga (de que não existe uma data de escrita), consta apenas de uma longa estrofe, enquanto na mais moderna tem oito estrofes. Os acrescentos e emendas melhoraram substancialmente a qualidade semântica e rítmica do poema, acrescentando-lhe suplementos de anti-colonialismo e nacionalismo, com o reforço adjectival e de pormenores de afirmação moçambicana. Por exemplo: na frase «da minha Terra», a maiúscula tem outra força, bem como a mudança de «o rubi do mais belo canto xi-ronga» para «o moçambicano rubi do nosso mais belo canto xi-ronga». Os versos foram reescalonados e reescritos, mas desconhecemos se a versão inserta in *Forja*, n.º 2, está correctamente transcrita e impressa, isto é, sob controlo do autor.

África»; «meus amuletos de garras de leopardo»; «meus campos»; «meus livros de nuvens»; «meu povo»; «minha Terra»; «nosso mais belo canto».

Há uma constante diferenciação entre as duas civilizações, cada elemento de uma contribuindo para a coerência temática ao longo do texto. O negro é caracterizado de modo eufórico, com alguns pormenores físicos sobrevalorizados: lábios grossos, cabelos ondeados, dedos selvagens.

A semântica organiza-se segundo o princípio da explanação de um tópico inscrito no (alto do) poema, segundo o princípio da coerência textual, estreitamente relacionada com a estrutura temática. Tópico duplo, pois compõe-se de duas frases, dois conjuntos expressivos complementares: um, o título, que indicia o tratamento do tema que lhe é coincidente (África); dois, a frase «coloniza minha Mãe África» indica que o predicador se reclama do continente como filho e, por outro lado, que esse continente sofreu e/ou sofre uma colonização. Acrescente-se que complementa esse tópico da África a informação (no final) de que a terra do predicador é Moçambique: «E ergo no equinócio da minha Terra/o moçambicano rubi». Portanto, entre esses dois elementos semânticos globais (África, Moçambique) se organiza toda a semântica parcelar do poema.

A terceira e sexta estrofes são paradigmáticas do processo enumerativo e acumulativo da *sintaxe exemplificativa* de Craveirinha[1]: a *enumeração* de *elementos* diversificados, semântica e simbolicamente, na estrofe, que contribuem para a *definição do conjunto isotópico da totalidade textual*. Esta enumeração continuada, quer de elementos da mais diversa semântica, quer de topologias, toponímias e onomásticas, constituindo uma constante acumulação, arquitecta não só uma *ilusão referencial*, mas também acaba por definir *concretos efeitos de real* que perfazem um *universo de referências*, a partir do qual se intensificam componentes simbólicas e míticas que ancoram o texto às homologias do real empiricamente conceptualizado. As componentes simbólicas (Ku-Klux-Klan, símbolo do racismo) e míticas (Rols-Royce e Einstein, signos da mítica superioridade civilizacional) remetem para as realidades materiais e culturais de que se reclama a civilização ocidental, judaico-cristã, uma vez que a exemplificam, ao nomeá-la nas suas componentes.

A sexta estrofe congrega três tipos de enumerações. Em primeiro lugar, surgem vários elementos (cadeira eléctrica, Buchenwald, bombas V2, Varsóvia dos *ghettos* de judeus, Al Capone, Ku-Klux-Klan, Sharpeville, etc.) que perfazem um *conjunto negativo* (violência, repressão, morte) no interior do conjunto da *civilização colonizadora*. Ainda nesse conjunto, em segundo lugar, são indicados, nomeados, em menor número, elementos de um outro *conjunto, positivo* (Gandhi, Einstein, Jean-Paul Sartre, Platão, Marx, para citar os de maior benefício para a humanidade), representando a paz, a não violência ou a violência revolucionária e, portanto, a favor dos colonizados, além do pensamento filosófico e científico, que, por se contraporem aos de sinal negativo, contribuem para as contradições do *sistema da civilização colonizadora*. Em terceiro lugar, há uma enumeração constituindo um *conjunto da civilização colonizada*, caracterizado fundamentalmente por traços da Natureza e objectos tecnolo-

[1] Atente-se nas palavras de Alfredo Margarido, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 484: «verificamos que a linguagem de Craveirinha se, parte, se identifica com a língua portuguesa (Craveirinha soube apoiar-se com lucidez no neo-realismo português), ganha em muitos poemas um carácter acentuadamente moçambicano. Quer dizer que a sua fonética, a sua sintaxe, a sua semântica, se tornam elementos especificamente moçambicanos. O ritmo adoptado cria uma forma muito peculiar de afirmação poética e o poema, deliberadamente, estrutura-se recorrendo a síncopes que, nas formas poéticas portuguesas, seriam inaceitáveis».

gicamente pouco desenvolvidos, primários (voz das árvores, livros de nuvens, flores do universo, catanas de ossos, mutovanas).

As enumerações que se sucedem exemplificativamente adentro da mesma área semântica restrita têm tendência a tornar monótona a sintaxe dos versos, pelo que estes se aproximam da dicção prosaica, por acoplamento de frases sem interligação (coordenação sintáctica) que não seja a semântica. Veja-se um exemplo: «E aprendo que os homens que inventaram/a confortável cadeira eléctrica/a técnica de Buchenwald e as bombas V2/acenderam fogos de artifício nas pupilas/de ex-meninos vivos de Varsóvia/criaram Al Capone, Hollywood, Harlem/a seita Klu-Klux-Klan, Cato Mannor e Sharpeville/e emprenharam o pássaro que fez o choco (...)». Os verbos, os assíndetos e o tipo de começo de frases no início dos versos, associados à enumeração onomástica, toponímica, antroponímica, cultural e histórica, contribuem para a elaboração de um discurso narrático de forte concretude, ajudando decisivamente na representação como ilusão mimética do real.

Essa estratégia do concreto (enumerar, exemplificar, mostrar as componentes dos conjuntos) [1] serve a finalidade de desocultação do real, política e ideologicamente submerso na propaganda que o dava como português, necessitado de evangelização, de civilização, técnica e moral humanistas. Processo estilístico a que um Césaire recorre com muitíssima frequência no seu longo e violento *Cahier*. Tal descritivismo, em Craveirinha, porque de um descritivismo emblemático sem pormenores se trata, desempenha o papel final de mostrar que a África passara e estava a passar (no contexto em que o poema surgia) por um processo de violentação, assimilação e repressão.

[1] Já Léopold Senghor dissera, tendo em mente a lição de Victor Hugo e dos surrealistas, que a escrita da *Négritude* usava a «sintaxe negra da justaposição». Cf. Senghor, *apud* Willfried Feuser, *Aspectos da literatura do mundo negro*, Salvador, Universidade Federal da Baía, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1969, p. 54.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de leitura obrigatória

CRAVEIRINHA, José, *Xigubo*, 2.ª ed., texto integral, Lisboa, Ed. 70, 1980.

CRAVEIRINHA, José, *Karingana ua karingana*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1982.

2. Leitura complementar

LEITE, Ana Mafalda, *A poética de José Craveirinha*, Lisboa, Vega, 1991.

23. A narrativa moçambicana e a poesia da FRELIMO

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Identificar a diferença da formação intelectual de Honwana em relação aos escritores dos anos 50;
- Tomar consciência do significado de *Nós matámos o cão-tinhoso* na literatura moçambicana;
- Conhecer o sentido global e o estilo dos contos;
- Perceber os critérios de validação ideológica, nacional, usados pela crítica no caso do «primeiro romance moçambicano»;
- Situar a poesia de guerrilha numa colónia em que o modo literário predominante era o lírico.

23.1 Um só livro: *Nós matámos o cão-tinhoso*

Em meados da década de 60, charneira histórica e literária de Moçambique, teve início o arranque decisivo da literatura moçambicana como instituição e sistema literário regular, nas suas três vertentes fundamentais: a) produção de textos e sua publicação nas condições adversas do *ghetto*, na herança de um nacionalismo resultante da tendência para incorporar-se no pan-africanismo, absorvendo a experiência neo-realista e negritudinista, e que passava pelos nomes de José Craveirinha, Orlando Mendes, Rui Nogar, Luís Bernardo Honwana; b) produção de textos e sua publicação nas mesmas condições de *ghetto*, todavia inseridos na herança fundamentalmente lusófona e anglófona, mas também francófona, tendo como padrão estético o conjunto das grandes obras universais (desde a Antiguidade Clássica), de que eram os nomes mais prestigiados, entre escritores e ensaístas, Rui Knopfli e Eugénio Lisboa, a que se juntariam, depois, João Pedro Grabato Dias e Maria de Lourdes Cortez; c) produção de textos e sua publicação em completa liberdade incondicional, fora de Portugal e das colónias, de temática guerrilheira, sobretudo, ou quase só, de poesia.

A luta armada de libertação nacional, lançada em 25 de Setembro de 1964, obrigou ao remanejar das concepções de literatura em presença. Por outro lado, o aparecimento de ***Nós matámos o cão-tinhoso***, de **Luís Bernardo Honwana**, nesse ano, estabeleceu um novo paradigma para o texto narrativo moçambicano, após a curta e esteticamente inexpressiva experiência do jovem malogrado João Dias (na viragem para a década de 50), pondo de lado, é claro, textos com menos pretensões qualitativas.

Nascido em 1942, em Lourenço Marques (nome colonial de Maputo), criado numa terra interiorana, Honwana regressou à capital em 1959, para, pouco depois, se dedicar ao jornalismo, tornando-se amigo de José Craveirinha, a quem dedicou o livro de contos e com o qual esteve preso pela polícia política, de 1964 a 1967. Os dois e o pintor Malangatana Valente formavam um trio de amigos e companheiros de jornada. Conviviam com intelectuais brancos como Rui Knopfli ou Eugénio Lisboa, mas não se pode afirmar, como o fez Russel Hamilton, que Luís Bernardo Honwana, por ser «o mais jovem e o mais dado à vida intelectual», estaria mais perto de «cair nas garras» desses «europeus bem intencionados», esses «donos do gosto artístico e literário», que «tentavam andar com Malangatana e Craveirinha na mão»[1].

Herdeiro, reconhecido, das gerações anteriores, sem distinção de raça ou lugar de nascimento (Noémia de Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes ou Rui de Noronha), assimilando desde o nativismo e o pan-africanismo de *O Brado Africano* ao Neo-realismo do pós-guerra (Augusto dos Santos Abranches, Fonseca Amaral), Luís Bernardo Honwana publicou, aos 22 anos de idade, o *seu* livro e não mais voltou à arena da edição. Este autor de um único livro, *Nós matámos o cão-tinhoso* (1964), foi, já depois da independência, Secretário de Estado da Cultura.

Como sintetizou João Ferreira[2], o mundo representado nos contos de Honwana revela-nos as forças produtivas em jogo, as relações sociais, a organização do

[1] Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária*, vol. 2, Lisboa, Ed. 70, 1983, p. 45.

[2] João Ferreira, «O traço moçambicano na narrativa de Luís Bernardo Honwana», in Benjamin Abdala Junior *et al.*, *Les littératures africaines de langue portugaise (actes du colloque international, 1984)*, Paris, Gulbenkian, 1985, pp. 367-376.

Estado colonial, através dos seus tentáculos autoritários e administrativos, as instituições do seu aparelho ideológico e certos aspectos da consciência social e de classe a que as personagens dão corpo.

No conto «Dina», o capataz branco, rude e arrogante, viola a filha de um velho trabalhador, que não tem força psíquica para comandar um esboço de revolta (um dos homens mais recalcitrantes é, depois, agredido), sujeitando-se à disciplina do trabalho e da dominação colonial. Esse conto, em linguagem directa, acessível, ritmada e plena de concreticidade, reúne todos os ingredientes da herança neo-realista, desde a rudeza do trabalho rural e o sofrimento do povo, até à tensão dramática e mesmo comovente de uma atmosfera carregada, raiando muito de perto a tragédia social.

Uma perspectiva do mundo através dos olhos de uma criança, conquanto esclarecida, permite traçar os ambientes e desenvolver a narração com uma espécie de sagacidade pertinaz e transparência dolorida, simultaneamente doce e pungente, o que acontece muito visivelmente na história que fornece o título ao livro. Assim se aproxima esta escrita de autores como Soeiro Pereira Gomes, com a diferença de os temas rácicos (cf. «As mãos dos pretos»), desde logo, comportarem uma perspectiva crítica e denunciadora muito mais intensa e perturbante.

Herdeiro irremissível do Neo-realismo, sem mostrar especiais simpatias pelo movimento, Honwana absorveu, no início dos anos 60, a experiência do *Nouveau Roman* e a mitologia dos anti-heróis muito em voga nas Américas deste século (veja-se a personagem Macunaíma, do brasileiro Mário de Andrade, a geração *beat* norte-americana, com Jack Kerouack à cabeça, ou um escritor, à margem, como J. D. Salinger).

Luís Bernardo Honwana é, nos anos 60, o Luandino Vieira dos caniços laurentinos, numa linguagem menos luxuriante, ambos, e todos os outros, adoptando a postura de que não lhes foi possível fazer senão uma literatura comprometida com a política de libertação nacional.

Salvo uma ou outra excepção textual, até àquela altura, os escritores moçambicanos respeitavam no essencial a norma portuguesa da língua. Honwana raras vezes transgride a sintaxe e mesmo o léxico euro-português. Surgem palavras como *monhé*, *suca*, *machamba*, *régulo*, *micaia*, *sécua*, mas são de uso normal e regular em Moçambique e não chegam a tornar o texto e a frase incompreensíveis. A influência do inglês, pela via sul-africana também se faz sentir numa ou noutra palavra, tal como a oralidade popular haurida dos caniços. A escrita é clara e segura, os acontecimentos são explícitos, visuais, quase cinematográficos, os diálogos vivos e eficazes, na demonstração da crueza e da brutalidade do quotidiano colonial. Um exemplo:

> – Fora daqui, negralhada! – Era o Quim. Os moleques julgaram que o Quim falava na brincadeira e não se mexeram, mas o Quim apontou-lhes a arma e repetiu: – Fora daqui, negralhada, fora daqui cabroada escura! Desapareceram todos num instante, a correr, que batiam com os calcanhares no cu, como

> dizia o Quim. Avançámos para o mato, mas eu tinha a certeza de que eles nos estavam a seguir. – Ó pá, vocês ajudem-me, – era o Faruk – venha outro tipo puxar o sacana do cão... Ó pá, mas a gente mandou uma moeda ao ar e ficaste tu... – Então mandem outra vez... – Bolas, assim não! Nós tínhamos combinado... Bem, óquéi...

O trecho acima pertence ao conto «Nós matámos o cão-tinhoso», que constitui a tematização de um processo iniciático, de aprendizagem, para a personagem-narrador, que encontra «solidariedade afectiva» em Isaura, a menina que gosta do cão-tinhoso, e no próprio animal de olhos azuis sem brilho, mas irónicos e impassíveis, que irritam os outros [1]. Nesse conto, à luz de uma leitura política, o cão-tinhoso «representaria o sistema colonial decadente, em vias de ser destruído, e o prelúdio de uma nova sociedade purificada, sem discriminação de qualquer tipo. Ainda a este nível de alegorização, parece-nos significativo o facto de o Cão-Tinhoso ter sido abatido numa apoteose de tiros – de igual modo Moçambique haveria de se purificar pelo fogo das armas»[2].

[1] Cf. Inocência Mata, *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, p. 89.

[2] Idem, p. 93.

Todos os textos se articulam como peças de uma unidade coesa. Algo como se as impressões de um jovem narrador, crítico e perspicaz, repartissem as censuras e os sonhos por um punhado de narrativas violentas e poéticas, em que se conjugam os temas sérios da era colonial, num espaço muito influenciado pelas colónias circunvizinhas de língua inglesa ou *afrikaner*, com o humor gaiato e sardónico das brincadeiras de crianças.

Um tema sério, o do abuso sexual em contexto de trabalho braçal, é abordado no conto «Dina». Leia-se, a propósito da degradação do colonizado, da colonizada, um pequeníssimo trecho elucidativo:

> O Pitarrossi morrera mordido por uma cobra que o atacara quando trabalhava naquela machamba. Nenhum dos outros conhecera o Pitarrossi, mas todos deviam conhecer a mulher dele, que depois disso começara a dormir com os homens que lhe pagavam bebidas nas cantinas. Primeiro dizia que só se deitava com quem lhe desse vinte escudos, mas agora só lhe interessava beber.

Os contos de *Nós matámos o cão-tinhoso* apresentam-nos questões sociais de exploração e de segregação racial, de distinção de classe e de educação. Como o seu autor explicou, «a realidade colonial em Moçambique nunca permitiu uma coexistência multirracial. O racismo era evidente e estava presente em todas as situações»[3].

[3] Cf. Luís Bernardo Honwana, entrevista a Virgílio de Lemos, in *Notre Librairie*, 113 (Abril-Junho de 1993), Paris, CLEF, p. 63.

23.2 O romance dos anos 60

Durante bastante tempo (pelo menos, desde a II Guerra Mundial), Moçambique foi considerada uma colónia de poetas. Com raras excepções (João Dias e poucos mais), os narradores com livro publicado não apareciam.

Antes de prosseguirmos, convém, no entanto, fazer alguns reparos à questão, nunca abordada frontalmente, do primeiro romance moçambicano, que, em

termos não meramente cronológicos, levanta alguns problemas, porque se trata de discutir a legitimidade da (não) exclusão de alguns textos da história da literatura moçambicana.

Como sublinha o moçambicano Lourenço do Rosário, docente universitário de literaturas africanas em Portugal, «à medida que os critérios mais ou menos militantes alimentados pelo período revolucionário de aferição do conceito de nacionalidade se vão tornando mais moderados, é natural que os pressupostos do conceito de moçambicanidade se alarguem»[1]. Por isso, atentemos no caso do romance ***As raízes de ódio* (1963)**, de **Guilherme de Melo**, praticamente nunca referido nos textos que versam sobre a literatura moçambicana. A lacuna, premeditada, por o autor ter pertencido a um sector político conservador, surge-nos tanto mais impertinente quanto uma das personagens centrais é inspirada na figura de José Craveirinha.

[1] Lourenço do Rosário, «Moçambique – uma literatura em busca dos seus autores», in *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1992, p. 322.

Descontada, no discurso romanesco, alguma terminologia ideo-política da época, ressalvada a visão de mundo a partir de um ponto de observação urbano e branco, estamos em crer que esse é, de facto, o primeiro romance moçambicano.

Assim sendo, ***Portagem* (1966)**, de **Orlando Mendes**, torna-se o segundo romance moçambicano, embora se mantenha **o primeiro com uma perspectiva crítica sobre as relações sociais** e sua radicação no *status quo* colonial, abordando, sem panaceias, o tema da dominação e do racismo.

O «decano da literatura moçambicana»[2], Orlando Mendes, como lhe chamou Cremilda de Araújo Medina, nasceu na Ilha de Moçambique, em 4 de Agosto de 1916, falecendo no Maputo, em 1992. Biólogo de formação, chegou a ser assistente da Universidade de Coimbra, trocando, depois, essa carreira pelo regresso ao Índico. Fitopatologista e investigador de medicina tradicional, desempenhou, nos últimos anos, funções de meteorologista para os serviços de agricultura. Desde muito cedo se assumiu como marxista.

[2] Cf. Cremilda de Araújo Medina, *Sonha mamana África*, São Paulo, Epopeia, 1987, p. 163.

A sua obra abrange vários títulos de poesia, desde *Trajectórias* (1940), passando por *Clima* (1959), *Depois do sétimo dia* (1963), *Portanto, eu vos escrevo* (1964), *Véspera confiada* (1968), *Adeus de Gutucumbi* (1974), *A fome das larvas* (1975), *País emerso – 1* (poesia, conto, teatro; 1975), *País emerso – 2* (1976), sem esquecer o romance *Portagem* (1966), o teatro de *Um minuto de silêncio* (1970), *Produção com que aprendo* (poesia e histórias; 1978), até ao ensaio *Sobre literatura moçambicana* (1982). Colaborou em diversas publicações: *O Diabo, Mundo Literário, Vértice, Seara Nova, Colóquio/Letras, Itinerário, Voz de Moçambique, Tribuna, Caliban*, etc.

Os poemas escritos nos anos 40 sobre o ambiente e a mitologia lírica do marinheiro e dos cais no Índico enquadram-se, tal como outros que depois escreveu, sobre o trabalho duro (de abrir estradas) ou temas afins, nessa linha de sobrevivência do Neo-realismo nos motivos moçambicanos, tão apegada foi a sua conduta literária aos ditames que a convivência lhe proporcionara na Coimbra da revista *Vértice* e da colecção do Novo Cancioneiro. Oscilando entre o lirismo dos quadros repousantes e o bisturi da palavra militante, Orlando Mendes foi, desde sempre, um escritor *engagé*, formado na tradição neo-realista.

O **primeiro romance** considerado, pois, **inequivocamente moçambicano**, é *Portagem*, que apresenta o drama do mulato em choque com a sociedade envolvente de brancos e negros, tema maior das literaturas do Continente. Escrito nos anos 50 (como tantos outros, à espera de melhores dias para ver a luz dos prelos), é herdeiro natural e directo do Neo-realismo. Substituindo a consciencialização sócio-económica ou o choque dos interesses de classe numa sociedade mais desenvolvida para o plano premente da consciência do racismo e da dominação colonial, não deixa de operar uma modificação do cânone neo--realista, adaptando-o ao contexto africano.

O mulato João Xilim (a personagem principal), homem marginalizado por ambas as sociedades, a branca e a negra, é esbofeteado e insultado por um capataz branco, mas sofre igualmente o desprezo dos negros. Este romance pioneiro desenvolve e articula os temas que a poesia de Noémia de Sousa, José Craveirinha e Rui Nogar já aflorava ou aludia, nesses anos fulcrais da passagem do Neo-realismo e da Negritude à consciência nacional.

23.3 A poesia de guerrilha: «na nossa terra/as balas começam a florir»

Por vezes, os textos escritos na frente de combate ou na rectaguarda logística, por combatentes de poucas letras, não acedem ao limiar da verdadeira arte, permanecendo presos da estrita função militante. Como escreve Mário de Andrade, «combinando a pedagogia revolucionária e o esclarecimento do programa político, os poetas deixam consignados nos seus versos os temas centrais mais debatidos no seio do Partido e contribuem assim para a sua assimilação no seio dos militantes (...) nota-se nesses poemas um conhecimento impreciso da linguagem, insuficiente domínio de um idioma segundo»[1].

[1] Cf. Mário de Andrade, *Antologia temática de poesia africana*, vol. 2, Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 10-11.

Com a guerra de libertação nacional a decorrer desde 1964, a FRELIMO procedeu, em 1971, a uma recolha de textos poéticos produzidos para consumo interno da guerrilha, conquanto passíveis obviamente de serem divulgados, com impacto político imediato, nos meios internacionais. Intitulava-se *Poesia de combate – I* (sairiam dois outros volumes) e incluía textos de **Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Fernando Ganhão, Armando Guebuza e Jorge Rebelo**, entre outros.

Com poemas de nítida intenção militante, a **poesia de guerrilha** (portanto, em sentido estrito) ou **de combate** (em sentido mais amplo de luta anti-colonial e independentista) atinge uma expressão didáctica e informativa, que, a nível formal (com um trabalho sobre o recorte da mancha tipográfica semelhante ao de Corsino Fortes), chega a assumir o construtivismo visual, na deliberada intenção de conciliar a expressão ideológica e a delicadeza persuasiva do imperativo ético e político. A este propósito, leia-se um curto trecho do longo poema «Para uma moral», de Marcelino dos Santos:

> Cada um de nós
> tem um desejo
> forte de sonho e de vontade

ser doutor aviador ou mecânico
carpinteiro engenheiro
e mesmo político
e servir
amanhã
o povo
com o melhor do seu gosto e saber

E hoje
camaradas
como servir hoje o povo

Por este extracto se verifica que existe uma nítida demarcação entre a poesia de guerrilha ou de combate feita por militantes com instrução diminuta e a poesia elaborada por quadros políticos e intelectuais. Distinções à parte, todavia, todos escreviam, tal como Jorge Rebelo, sob o impacto da realidade que, desde 1964, já ameaçava derruir o império português: «Na nossa terra/as balas começam a florir».

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

ANDRADE, Mário de, «Prefácio», in *Antologia temática de poesia africana*, vol. 2, Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 1-14.

FERREIRA, João, «O traço moçambicano na narrativa de Luís Bernardo Honwana», in Benjamin Abdala Junior *et al.*, *Les littératures africaines de langue portugaise (actes du colloque international, 1984)*, Paris, Gulbenkian, 1985, pp. 367-376.

LEPECKI, Maria Lúcia, «Luís Bernardo Honwana: o menino mais seu cão», in Manuel Ferreira (org.), *Literaturas africanas de língua portuguesa*, Lisboa, Gulbenkian, 1987, pp. 45-55.

MATA, Inocência, «O espaço social e o intertexto do imaginário em *Nós matámos o cão-tinhoso*», in *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, pp. 83-96.

MENDONÇA, Fátima, «Orlando Mendes: notas para o estudo da obra poética», in *Literatura moçambicana – a história e as escritas*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1988, pp. 99-105.

SEIXO, Maria Alzira, *Discursos do texto*, Lisboa, Bertrand, 1977, pp. 259-263.

24. Rui Knopfli e *Caliban*

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Compreender o contexto literário nos anos 70;
- Perceber a legitimidade do grupo cultural de que emergiu *Caliban*;
- Conhecer o conteúdo de *Caliban*, em especial os textos de escritores moçambicanos;
- Verificar a estratégia discursiva que remete para a semântica de *ghetto*, em poemas de Rui Nogar, Jorge Viegas ou Craveirinha;
- Conhecer o magistério intelectual e poético de Fonseca Amaral;
- Apreender a constituição da identidade moçambicana em Knopfli;
- Compreender a dimensão universalista da sua poesia;
- Gizar instrumentos analíticos da crítica excludente.

24.1 O cosmopolitismo no *ghetto*

A situação sócio-cultural de *ghetto*, que se vivia em todas as cidades coloniais, teve uma expressão poética explícita em dois livros, um angolano e outro moçambicano. O poeta angolano David Mestre publicou, em 1973, *Crónica do ghetto*, saindo, no mesmo ano, *Tempo de cicio*, de Jofre Rocha (pseudónimo de Roberto de Almeida), ambos com a chancela das Edições Capricórnio, do Lobito, cidade costeira a sul de Luanda, e ambos com títulos elucidativamente complementares [1]. Ora, em 1969, publicara já Cipriano Justo, na costa do Índico, o seu *Ghetto*, que, como escreveu Manuel Ferreira, tinha um «discurso feroz e por vezes surrealizante», a colocar em cheque a «máquina oficial papagueante»[2].

[1] Roberto de Almeida vivia, nessa altura, em Luanda, após ter saído da prisão, e tornou-se, depois da independência do país, no responsável pela chamada *esfera ideológica* do MPLA e, por extensão, do Governo.

[2] Cf. Manuel Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, vol. 2, Lisboa, ICP, 1977, p. 93.

A vida nas cidades coloniais prosseguia normalmente, no início dos anos 70, como se não houvesse guerrilha e, no reduto do cimento armado e do alcatrão, se vivesse inteiramente à europeia. Em Lourenço Marques, não existiu uma tradição crioulizante de congregação continuada de negros, brancos e mestiços, além de asiáticos (chineses, indianos, goeses) e árabes. Como se sabe, a segregação social e racial efectuava-se com mais nitidez e frontalidade, a que não eram alheios o exemplo e a proximidade das colónias anglófonas ou, como no caso sul-africano, de extracção *boer*. Recorde-se: Lourenço Marques (Maputo) fica pertíssimo da África do Sul; existe uma longa tradição de os moçambicanos emigrarem para as minas do Rand, entre outros lugares (para as mais diversas actividades).

Com a Universidade, os jornais diários (*Notícias*, *Diário*, *A Tribuna*, *A Voz de Moçambique*), as tertúlias dos cafés, os cinemas, as agremiações como a Associação Africana e a Associação dos Naturais de Moçambique, existia uma vida cultural intensa, que se pautava pelo interesse virado para as coisas da herança ancestral moçambicana e para a cultura proveniente dos grandes centros de atracção mundial (Paris, Londres, Roma, Nova Iorque, São Francisco).

Havia, pois, em Moçambique, no dealbar dos anos 70, uma comunidade intelectual branca que sustentava uma apetência pela universalidade e cosmopolitismo das referências, no que isso significa de multiplicidade e variedade, que o fechamento do *hinterland* espicaçava. Recordemos que, não por acaso, Moçambique figura, à frente de todas as colónias africanas, como a que maior contingente de escritores brancos (ali nascidos ou não) forneceu à sua própria literatura e à portuguesa: Reinaldo Ferreira, Fonseca Amaral, Augusto dos Santos Abranches, Ilídio Rocha, Alberto Lacerda, Rui Knopfli, João Pedro Grabato Dias, Sebastião Alba, Guilherme de Melo, Glória de Sant'Anna, Eugénio Lisboa, Cipriano Justo, Maria de Lourdes Cortez, Lourenço de Carvalho, Virgílio de Lemos, Fernando Couto, etc. Poder-se-iam citar ainda mais nomes. Estes, como outros, foram os que, antes ou depois da independência, não permaceram no território, por razões distintas, desde as profissionais, familiares, sentimentais, políticas, até às ideológicas ou outras.

Alguns dos factos que temos vindo a enunciar levaram, por exemplo, um Russel Hamilton a considerar Eugénio Lisboa, engenheiro, ensaísta, e Rui Knopfli,

fotógrafo, jornalista, poeta, como os «cabecilhas de um pequeno feudo literário que funcionava no meio cultural amorfo de Lourenço Marques»[1], referindo-se pejorativamente, de facto, aos brancos que, na capital e, por sinédoque, em toda a colónia, se regiam por padrões culturais múltiplos e variados, de fundamentação europeia, ocidental, tendendo para a universalidade. Do nosso ponto de vista, essa apreciação está viciada pelo preconceito rácico e ideo-político, que levou o seu autor, norte-americano negro, identificado com as novas independências, a ponto de visitar os novos países africanos e ser recebido como um *compagnon de route*, ou, pelo menos, como um intelectual solidário, a uma posição de sobrevalorizar sobretudo as tendências nacionalistas, castiças, bantas, militantes, em detrimento dos franco-atiradores ou dos não-alinhados, dos escritores não necessariamente comprometidos com a luta de libertação nacional.

[1] Cf. Russel Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária*, vol. 2, Lisboa, Ed. 70, 1983, p. 18.

24.2 Os cadernos *Caliban*

É nesse ambiente cultural não vinculado à luta de libertação nacional (não armada e não militante, embora existissem simpatias e solidariedades) que surgem os cadernos *Caliban*, 1(1971), 2 (Nov. de 1971) e 3/4 (Junho de 1972), em Lourenço Marques, coordenados por João Pedro Grabato Dias e Rui Knopfli.

Formaram uma sequência coerente e formalmente interligada, até por terem uma numeração sequencial das páginas, de número para número.

O primeiro número trazia na capa a reprodução de uma máscara tradicional de Angoche; o segundo, uma máscara *mapico*; o terceiro, com evidente humor, reproduzia uma fotografia, identificada, *ipsis verbis*, como «máscara Land Rover». Não pode deixar de pensar-se na irreverência de Grabato Dias e Knopfli.

Dos moçambicanos, colaboraram José Craveirinha, Rui Nogar, Sebastião Alba, Jorge Viegas, Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Fonseca Amaral, Lourenço de Carvalho, Orlando Mendes, Lindo Lhongo (Marcelino dos Santos), Leite de Vasconcelos, Glória de Sant'Anna.

Dos portugueses, Jorge de Sena, Herberto Helder, António Ramos Rosa, Frei Joannes Garabatus ou Frey Ioannes Garabatus (o escritor e pintor António Quadros, português, que usou também os pseudónimos de João Pedro Grabato Dias e Mutimati Barnabé João), Fausto Correia Leite, Luís Amaro, Torquato da Luz, João Rui de Sousa, Fernando Assis Pacheco, Francisco de Sousa Neves e João Bettencourt da Câmara.

Os cadernos *Caliban*, que, como tantas outras publicações africanas, eram modestos quanto ao papel e à impressão, primaram pela qualidade dos autores incluídos, a começar pelos principais portugueses (Herberto, Ramos Rosa, Assis Pacheco, João Rui de Sousa, Luís Amaro, Jorge de Sena, Quadros) e passando pelos moçambicanos. Mas, em relação a outros empreendimentos, sobressai a divulgação de alguns poetas de nomeada e grande qualidade, sempre a abrirem os cader-

nos, como o britânico (nascido nos EUA) T. S. Eliot, o polaco Zbigniew Herbert e a norte-americana Marianne Moore, apresentados e traduzidos por Rui Knopfli.

Acrescente-se que os editores não faziam qualquer distinção político-administrativa entre portugueses e moçambicanos, aliás como era de uso quase generalizado, atendendo ao estatuto vigente das colónias, que a doutrina oficial legitimava como «províncias ultramarinas». Nesse contexto, um Mário de Andrade, no exílio francês ou argelino, podia escrever, desde os idos de 50, fazendo a clara distinção identitária, baseado em princípios culturais e políticos.

Em ***Caliban*, n.º 1**, **Rui Nogar**, de formação marxista, publica três poemas: «Do himeneu vocabular», «Das rimas transistorizadas» e «Ciclo vital». São textos suaves e serenos, que respeitam a **estratégia de *ghetto***, para que a censura não pudesse intervir. No segundo poema, fala-se da «nova nação» como se fosse algo para que a música escutada remetesse, aparentemente nada tendo a ver com a política, mas a «longa solidão» compreende-se como solidão social involuntária. No terceiro poema, as «catanas do silêncio» remetem para a proibição de falar/escrever em liberdade.

A situação de *ghetto* era também aludida no poema «Medo comum», de José Craveirinha, cujos versos finais são esclarecedores do que representava o não dito, isto é, o interdito:

> e se há mais do que eu digo
> também o meu medo
> encasacado instiga-me ao segredo

Para comparação com outros textos de Rui Nogar publicados em liberdade, ver, por exemplo, nos *50 poetas africanos*, de Manuel Ferreira, o poema sobre os *pieds noirs* franco-argelinos, ultra-colonialistas que desencadearam reacções violentas de repúdio da parte da população argelina, que levaram à independência da colónia, no começo dos anos 60. Em *Caliban*, ao contrário, as cautelas são evidentes. Todavia, também nos três poemas de Jorge Viegas, certas imagens e metáforas aludem à situação sócio-política de *ghetto*: «sob as asas negras/dos trágicos pressagos»; «É preciso que o fogo arda/e se propague»; «as mãos atiradas/para o fundo dos bolsos,/ou enclavinhadas/na coronha das armas» (...) «nós, os poetas,/mastigamos opressos».

Aí publica Rui Knopfli três poemas-glosas de Shakespeare, de Camões e de Amphiteu. Sebastião Alba está representado também por três textos. Com Grabato Dias, completa-se a intervenção dos moçambicanos.

Em ***Caliban*, n.º 2**, Rui Knopfli presta uma rendida **homenagem**, no texto denominado «**Notas para a recordação do meu mestre Fonseca Amaral**». Nele, destaca o papel do poeta natural de Viseu, que gostava de se dizer nascido no Cairo, na formação de muitos intelectuais moçambicanos, nomeadamente através da divulgação, em Lourenço Marques, dos movimentos do Modernismo, segundo Modernismo e Neo-realismo (*Orpheu*, *Presença*, *Novo Cancioneiro*), além da poesia de Orlando Mendes, sobretudo do livro *Trajectórias* (1940).

Segundo o testemunho – importante – de Rui Knopfli, muitos moçambicanos são-lhe devedores do incentivo e ajuda às suas vocações de escritores. **Fonseca Amaral** (nasceu em 6 de Março de 1928, em Viseu; morreu em 1991, em Lisboa), que fora com três anos de idade para Moçambique, empenhou-se na criação de uma linguagem simultaneamente típica e culta. Sem livro publicado, os **doze poemas,** a que a homenagem de Knopfli serve de introdução, constituem uma boa aproximação à sua obra. Escritos nos anos 50, publicados esparsamente (à excepção de dois), serviam, no dizer do apologeta, para dar a conhecer o poeta à geração mais nova dos leitores moçambicanos.

Essa poesia, escreveu Knopfli, no n.º 2, «alicerçada nos moldes esquiçados pelas correntes modernistas portuguesas da primeira metade do século, é das *primeiras* a integrar harmoniosa e originalmente, nesse modo de dizer, todo um bem tipificado e colorido microcosmos local erigido – pela escorreita finura de uma límpida e vigilante inspiração lírica – à condição de linguagem e mitologia de sabor iniludivelmente moçambicano».

O preito de Knopfli compreende-se, tanto mais que a aproximação entre os dois poetas é notória: cultivam o fino humor, a ironia, deixam-se seduzir pelas referências e linguagens cultas, combinam com ductilidade o discurso da oralidade com o arrevezamento erudito, deitam mão de frases, imagens ou conceitos de culturas muito diversas. Um poema de Amaral chama-se «S'agapo» (amo-te, em grego antigo); noutro, um barco a apodrecer na baía leva o predicador a exclamar «Farewell my old ship!»; noutro ainda, intitulado «Karamchand», sobre os indianos de Moçambique, lá está o pregão comercial – «Buísa mali! Teka basela! Buisa! Teka»; assim como noutro é possível reconhecer a mais expressiva oralidade do quotidiano da «pila ao léu/a verter para o céu/ou prós comboios». No corpo do texto, tal como, mais tarde, Mia Couto nos seus contos, desnuda-se o cruzamento de povos e culturas, de que Moçambique é o palco privilegiado:

Penélope,
nascida e criada no Alto-Maé,
filha do Kristos da cantina,
neta do Aristóteles da padaria,
vizinha de Karimo o monhé
da esquina,
irmã da helénica Sophia,
vais tecendo
e destecendo
– até ao pôr-do-sol –
tua renda de lençol
– pálida sombra do mito –
enquanto esperas
teu primo Ulisses,
o noivo aflito,
lá do Chibuto,
para as lautas bodas
no Ateneu.

Lourenço de Carvalho e Ioannes Garabatus completam as colaborações moçambicanas, de facto dominadas pelo vulto tutelar de Fonseca Amaral, mas onde Herberto Helder e Ramos Rosa já prenunciam o maior contributo que os portugueses darão ao 3.º número (duplo) dos cadernos, aí em perfeito equilíbrio com os poetas do Índico.

De facto, em ***Caliban*, n.º 3/4**, a ***moçambicanidade* é reforçada** com três poemas de Francisco de Sousa Neves, dois deles inspirados num rito e numa ária tongas (povo da região de Inhambane, cidade costeira a norte do Maputo), cinco de **Orlando Mendes** («a réplica leal: fiz//esta guerra com o medo/de o ter. Venço. Quem venço/saiba que à paz não cedo»), um fragmento de «Os noivos ou conferência dramática sobre o lobolo», de **Lindo Lhongo (pseudónimo de Marcelino dos Santos)**, poemas de **Craveirinha** que falam do «negrinho de faces tatuadas/de ranho seco», dos «meninos (que) sentirão nojo de nascer», das «cítaras de lata», e ainda textos de Sebastião Alba, Jorge Viegas, Ioannes Garabatus, Glória de Sant'Anna e Rui Knopfli.

24.3 A obra de Rui Knopfli

Rui Knopfli nasceu em Inhambane (1932). Delegado de propaganda médica, mas também jornalista, em Moçambique, é hoje adido de imprensa da Embaixada de Portugal em Londres. O seu amigo Eugénio Lisboa é o adido cultural.

Ao sair de Moçambique, na sequência dos acontecimentos históricos do 25 de Abril de 1974 (Portugal) e da independência da colónia (1975), Rui Knopfli tornou-se, durante alguns anos (sensivelmente uma década), um poeta moçambicanamente *menos/prezado*. A edição da sua poesia pela editora estatal portuguesa e a representação diplomática lusa vieram dar um cunho ainda maior de afastamento da *instituição literária* moçambicana. Nem sempre era citado (ou não o era inequivocamente) nas listas de referências; não representava o país integrado em delegações oficiais de escritores, até porque não fazia parte da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO); para muitos, passava por ser exclusivamente um escritor português. Mas, tal como António Vieira, pertence agora a duas literaturas, valorizando, como tantos outros, dois patrimónios culturais.

Esta questão da *nacionalidade literária* e da inclusão/exclusão de um escritor numa dada literatura, tinha, no caso de Knopfli, raízes histórico-literárias já profundas. No início dos anos 60, Rui Knopfli, no jornal *A Tribuna*, criticou Alfredo Margarido por ter defendido uma «função didáctica» para a poesia, notadamente da moçambicana, no prefácio que escreveu para a antologia, por si organizada, *Poetas moçambicanos* (1962), com a chancela da CEI.

Tal como Eugénio Lisboa viria a considerar Noémia de Sousa, mais tarde [1], uma poetisa praticamente insignificante, por alegada falta de qualidade, Knopfli rejeitou a importância concedida aos poetas moçambicanos, que não chegavam,

[1] No prefácio a Rui Knopfli, *Mangas verdes com sal*, Lourenço Marques, Minerva Central, 1969.

na sua opinião, a retirar a poesia de uma declarada incipiência. A poesia deveria ser considerada, antes de mais, na sua essência específica de discurso estético e, depois, na sua ampla afirmação de caminhos variados, não exclusivamente negróides. Recusava o utilitarismo da arte propugnado por Margarido em termos marxistas, na senda do que Sartre postulou em *Qu'est-ce que la littérature?*

Margarido respondeu no próprio jornal *A Tribuna* e na revista *Mensagem* (Lisboa), da CEI [1]. É preciso notar que Margarido militava na CEI com os africanos que, na Europa, questionavam a literatura abstractizante, intimista e personalista, procurando para ela um rumo nacional e popular, integrando-a na luta anti-colonial, de libertação nacional. Nesse sentido, a poesia de Noémia de Sousa, José Craveirinha, Rui Nogar ou Marcelino dos Santos servia como modelo e cotava-se como legítima. Por outro lado, a poesia do próprio Rui Knopfli não pode, como não podia naquela altura, ser alijada do grande macrotexto moçambicano. Por isso, são de recusar posições como a de Russel Hamilton, que toma o partido de Margarido e taxa Knopfli de «cabecilha de um pequeno feudo literário». As obras de todos esse autores perfazem o espectro da moçambicanidade, seja abstractizante, universalizante, cosmopolita, ou casticista, étnica, regionalizante [2].

[1] Com o célebre texto «A poesia moçambicana e os críticos de óculos», in *Mensagem*, XV, 1 (Abril de 1963), Lisboa, pp. 24-31.

[2] Para esta questão, ver Pires Laranjeira, *De letra em riste*, Porto, Afrontamento, 1992, pp. 17-32.

Rui Knopfli é um dos mais importantes poetas, senão o mais importante, dos anos 60 e 70 (como Craveirinha o foi nos 50), aparecendo na sequência do Neo-realismo e da Negritude, que não passa pela poesia de guerrilha, militante ou simplesmente *engagée*. Conhecedor da poesia anglo-saxónica, bem como de toda a tradição ocidental, tanto usa formas e subgéneros clássicos quanto se deleita com o poema extenso que o Modernismo consagrou. Em ambos os modelos, o verso sustenta um discurso filosófico, dialéctico, iconoclasta.

Estreou-se com um livro de poemas em 1959, a que se seguiram três outros volumes de poesia, nos anos 60, de que convém destacar ***Mangas verdes com sal* (1969)**. Uma recolha da sua poesia, com o título ***Memória consentida* (1982)**, foi editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa). Poemas e fotografias sobre a Ilha de Moçambique resultaram no livro *A ilha de Próspero* (1972), um álbum de colecção.

Assumindo, na poesia, uma *hesitação de identidade* ou, talvez melhor, uma aguda consciência de divisão interior entre dois mundos, na medida em que o determinismo do grupo étnico lhe demarcava o lugar no território de Próspero (o senhor), mas sem perda de simpatia pela miséria e sofrimento dos outros, Rui Knopfli não cede ao discurso miserabilista ou da revolta colectiva, preferindo a posição do revoltado individual, crente na capacidade de ser-se senhor do próprio destino. Esta afirmação de personalidade individual, alheia a credos e a grupos que não sejam os da *perfeição da arte*, tomada como absoluto, permite-lhe uma equidistância textual entre a militância e a abstracção, sendo, então, capaz de realizar obra que questiona a marginalidade do escritor face aos poderes da sociedade e da política.

Poemas como «Naturalidade», «Auto-retrato», «Cântico negro», «Hereditariedade», «If», «O preto no branco», «Disparates seus no Índico», «Proposição»,

«Pátria» e «O cão do Nilo» apresentam precisamente o questionar da identidade humana e poética, do posicionamento perante os outros, o mundo e as origens.

Analisemos os três primeiros exemplos.

No primeiro poema, do livro de 1959, o predicador assume-se como europeu e africano, claramente partilhando o saber livresco daquela origem familiar, mas concedendo um brilho especial (o uso de adversativas e de discurso mais extenso) à herança ecológica e humana do Índico, em sintonia com a *poesia negra* da década, que exaltava a Natureza e, no caso dos poetas brancos, ainda que solidários com os negros, duvidava da sua legitimidade africana.

No segundo, o predicador traça um auto-retrato para enumerar outros sinais da herança europeia: costumes, sangue ou mentalidade de português (lirismo, saudade, etc.), árabe (ardência) e suiço (relógio, nome). Neste, a componente africana desaparece, mas o macrotexto do livro em que se inclui – *Mangas verdes com sal* – leva-nos a interpretá-lo como um poema de interrogação sobre o lado europeu, tal como no poema de Craveirinha «Ao meu belo pai ex--emigrante».

O terceiro poema, glosando o de José Régio, é um verdadeiro hino à liberdade e independência individual. O predicador, depois de recusar os exemplos de referências ideológicas e culturais como Mao Tse Tung (ou Mao Ze Dong), Andy Warhol (vedeta mediática da *pop-art* norte-americana), Herbert Marcuse (pensador ligado à Escola de Frankfurt, de influência marxista) e Cohn-Bendit (alemão, líder da revolta estudantil do Maio de 68 francês), assume uma postura de solitário, insubmisso perante os poderes e as maiorias: «I am really the Underground».

A sua veia humorística, sarcástica, de prosaísmo e conteúdo desinibidos, tem num outro poema, «Contrição», como que a confissão da sua filiação poética. Na sua poesia é visível a leitura dos modernismos que soltam a frase e distendem o discurso, de poetas da estirpe de T. S. Eliot, Jorge de Sena ou Walt Withman (grandiosos, reflexivos, adeptos da referência e da nomeação prosaica). Num gesto moderno e actualizado, recusa ironicamente qualquer acusação de *plagiato* e assume a dívida de gratidão intertextual para com todos os que lhe forneceram inspiração e pretextos. Chama «sistemático detractor» dos seus versos, mas em jeito afectuoso e bem humorado, já no final (quando parecia antes condená-lo impiedosamente), ao crítico que lhe assacar determinadas leituras. No poema se enuncia uma longa, mas saborosa, lista de escritores de que o poeta se sente devedor, nessa enumeração explicitando, exemplificando, a universalidade das leituras e, por dedução, permitindo ao leitor que perceba as vantagens das preferências alargadas. Estava-se em 1969, o poema saía no livro com um título moçambicanizante, *Mangas verdes com sal*, mas antecipava o espírito de *Caliban*.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

LISBOA, Eugénio, «Nota muito sumária a propósito da poesia em Moçambique», in Rui Knopfli, *Mangas verdes com sal*, 2.ª ed. rev. e ampliada, Lourenço Marques, Minerva, 1973, pp. 5-13.

LISBOA, Eugénio, *Crónica dos anos da peste - I*, Lourenço Marques, Académica, 1973, pp. 239-259.

REBELO, Luís de Sousa, «A 'memória consentida' de Rui Knopfli», in Rui Knopfli, *Memória consentida. 20 anos de poesia. 1959/1979*, Lisboa, IN-CM, 1982, pp. 9-26.

25. Mia Couto, sonhador de verdades, inventor de lembranças

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Tomar contacto com um jovem escritor inventivo, na tradição de José Luandino Vieira e Guimarães Rosa;
- Conhecer o conteúdo dos paratextos do primeiro livro de contos;
- Apreender a especificidade da moçambicanidade do estilo, baseado na inventividade, realismo, animismo e humor;
- Reconhecer os vários processos de criação humorística;
- Destrinçar os mecanismos da frase, do discurso, dos motivos e das categorias da narrativa;
- Perceber a multiplicidade etno-cultural.

25.1 Vida e obra de Mia Couto

Nasceu na cidade da Beira, em 1955. O pai, Fernando Couto, natural de Rio Tinto (arredores do Porto), foi jornalista, hoje reformado, e também poeta, a viver em Portugal, depois de muitos anos em Moçambique.

Mia Couto publicou os primeiros poemas no *Notícias da Beira*, com 14 anos. Em 1972, foi para Lourenço Marques estudar medicina. A partir de 1974, envereda pelo jornalismo, tornando-se, com a independência, director da Agência de Informação de Moçambique (AIM), da revista semanal *Tempo* e do jornal *Notícias*. Em 1985, regressou à Universidade de Eduardo Mondlane para se formar em biologia. Em 1992, foi o responsável pela preservação da Ilha de Inhaca.

Estreou-se com um livro de poemas, ***Raiz de orvalho*** **(1983)**. Depois, publicou dois livros de contos, ***Vozes anoitecidas*** **(1986)** e ***Cada homem é uma raça*** **(1990)**, o primeiro destes granjeando-lhe notoriedade também em Portugal e noutros países, nomeadamente devido às traduções para inglês e italiano.

Entretanto, deu à estampa um livro de crónicas, ***Cronicando*** **(1988)**, resultado da publicação periódica na comunicação social, de que alguns textos podem ser considerados contos. Finalmente, saiu o seu primeiro romance, ***Terra sonâmbula*** **(1992)**, um projecto que, desde há anos, o seduzia.

Escritor já consagrado em Portugal, este último livro teve aí uma primeira tiragem de 15 mil exemplares, o que demonstra a atenção que os leitores lhe devotam. Pode afirmar-se que, em Portugal, há já um verdadeiro culto por Mia Couto, expresso no fascínio que a sua figura exerce, a que não é alheia a ausência de pose intelectual, a simplicidade nos encontros com o público, durante os quais prefere contar histórias pícaras ou dramáticas do quotidiano de Moçambique, a falar da sua obra.

As narrativas de Mia Couto, com destaque para as de *Cada homem é uma raça*, colocam em situação de exposição, confronto e análise as **várias culturas e crenças do homem moçambicano**. O humor tempera-as com o sal do riso incómodo, mas complacente, numa aceitação crítica e compreensiva dos desatinos do mundo. E, quanto a origens, raças, costumes, as estórias nutrem-se de matéria diversificada, mais do que qualquer outro país africano de língua portuguesa. De facto, o espaço etno-social presente nos contos abrange **universos culturais muito variegados**, que forjam um *melting pot* afro-luso-sino-indo-arabo-goês: africano (banto, negro); luso (europeu, branco); chinês (*amarelo*); indo (indiano); arábico (árabe, muçulmano); goês (indiano, português).

25.2 Introdução à obra: os paratextos

Como se vê pela cronologia da obra, os primeiros livros de Mia Couto (década de 80) aparecem exactamente no momento em que se exauriam os temas e

discursos propícios à exaltação da independência nacional, à apologia da revolução e à emulação militante (características típicas, lógicas e defensáveis num quadro de pós-independência, em que a RENAMO, um grupo de mercenários armados pela África do Sul e outras potências do Ocidente, desencadeava uma guerra de *terra queimada*, contra o «perigo comunista» do governo moçambicano), além de quase se ter esgotado o *stock* de «originais na gaveta», com a publicação de obras inéditas de, entre outros, Rui Nogar, Orlando Mendes, José Craveirinha e Albino Magaia.

Mais tarde, ainda surgirão livros a recolher poemas dispersos de outros intelectuais, como o de Leite de Vasconcelos, ou a editar inéditos em português que os soviéticos, por exemplo, já conheciam, como no caso de Marcelino dos Santos. Inserem-se no **5.º Período (1975-1992)** da Literatura Moçambicana, o chamado da **Consolidação**. Mas o primeiro livro de Mia Couto inaugura, em 1983, uma actividade de escrita e publicação de obras que iriam **abalar certo monolitismo da *instituição literária moçambicana***, considerada no seu *hinterland*, abrindo caminho à polémica e ao surgimento de outros, sobretudo a partir da edição da revista *Charrua* (sete números), órgão dos jovens escritores à procura de afirmação, que, aliás, teve o aval da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO).

Tenha-se em conta sobretudo os 12 contos de *Vozes anoitecidas*, obra fulcral, que lhe abriu as portas do sucesso, e ainda, e somente para pequenas exemplificações, *Cada homem é uma raça*, reunindo 11 narrativas.

Os dois paratextos de *Vozes anoitecidas* – o **prefácio** à edição portuguesa, de José Craveirinha, e «**Como se fosse um prefácio**», de Luís Carlos Patraquim» – são importantes, não só como *apadrinhamento* do autor, mas igualmente porque da autoria de dois poetas irreverentes e iconoclastas, cada qual a seu modo. Craveirinha, mais velho, respeitado, vindo dos anos 50; Patraquim, na altura ainda no Maputo, depois emigrado para Lisboa, fautor de uma poesia renovada, na linha de Fonseca Amaral, Rui Knopfli, Sebastião Alba, Craveirinha e outros do mesmo jaez, de outras latitudes (David Mestre, T. S. Eliot, Rimbaud).

Esses dois poetas avalizam textos narrativos que haveriam de **provocar polémica em Moçambique**, pelo facto de não se aceitar, nalguns meios, que se pudesse criar **uma linguagem simuladora da oralidade, eloquência e ingenuidade populares, mas requintadamente construída, como língua literária própria (de Mia Couto e de Moçambique)**. Principal objecção: ninguém raciocina nem fala como nos contos de *Vozes anoitecidas* e, por isso, certas liberdades, como a da criação descomplexada de neologismos, comprometia a adesão de amplas massas de leitores. Daí que tal caminho para a literatura moçambicana fosse desaconselhado.

Mia Couto, com a habitual verve, respondeu com, entre outros meios, uma cómica e celebrada crónica, «**Escrevências desinventosas**», publicada no *Notícias* e inserta em *Cronicando*. Nela pode ler-se o lema da liberdade de criação: **«a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para**

poucos postos vigilentos». Mia Couto saía em defesa da imaginação, criticando os que desejavam policiar a criatividade da escrita.

É interessante verificar que Craveirinha, no prefácio, salienta a combinação harmoniosa de elementos de culturas diversas, mostrando a composição do mosaico étnico de Moçambique, sem cair no *exotismo* ou no *folclorismo*, no «linguajar chocarreiro de baixo nível», na «chacota» ou no «indigenismo de burlesca ironia do senso de humor pró-colonial». O vate moçambicano acrescenta ainda, nesse *prefácio português*, que os textos, através de «magníficos slides», salientando certo «fatalismo místico, ritualista», possuem uma «fisionomia africana identificavelmente moçambicana».

Luís Carlos Patraquim, no seu estilo também desempoeirado e frontal, fazia o contista «cúmplice dos deserdados» e uma espécie de «diapasão entre a vida e a morte do ser em *formação/situação*». Referindo-se também à questão da moçambicanidade, Patraquim declarava o seu amigo totalmente empenhado na sua prossecução literária, aludindo, com uma bonita imagem, ao «despedaçado boi étnico» de Moçambique, considerando o país um herdeiro da latinidade, da arabidade e da bantuidade, de que resultou um sincretismo (com Caliban e Próspero, simbólicas personagens shakespearianas de *A tempestade*, representando o colonizado e o colonizador, *lambendo as feridas* da colonização), propiciador de um projecto capaz de produzir um denominador comum. Para Patraquim, a *moçambicanidade* implica, portanto, uma *vontade consciente*. Num país de poetas, Mia Couto restaurava a capacidade narrativa através de estórias de *moçambicanidade*.

Tal como Luandino Vieira, em certos *incipits* e fechos de *Luuanda* e de outros textos, Mia Couto faz ressaltar, no curto «texto de abertura» que precede *Vozes anoitecidas*, que criou as estórias «sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade», todavia permanecendo consciente de que a escrita transforma a realidade apreendida e produz uma outra realidade ficcionada pela actividade dupla «de contar e de inventar».

25.3 A criatividade textual: modo de moçambicanidade

O fascínio que os seus textos exercem sobre o leitor radica em **quatro** componentes fundamentais, que aparecem imbricadas:

1 – A *criatividade* e *inventividade* **da linguagem**, típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador, **na esteira de James Joyce (irlandês), João Guimarães Rosa (brasileiro), Kateb Yacine (argelino) ou José Luandino Vieira (angolano)**.

Especificando a criatividade da linguagem, verifique-se que, a nível da sintaxe e do léxico, assenta, tal como acontece em José Luandino Vieira, na exploração das potencialidades estruturais do português, como da pressão que as estruturas e a fala das línguas africanas, sobretudo do ronga, exercem sobre a norma europeia, contri-

buindo para o desenvolvimento de uma norma moçambicana. A circunloquialidade das falas populares não deixa de influir nessa língua literária, que flexibiliza a frase e remodela as potencialidades da estrutura. Exemplos, extraídos do conto «O dia em que explodiu Mabata-bata» (in *Vozes anoitecidas*), que trata da «explosão de um boi» devida à queda de um projéctil de guerra: «*Deve ser foi um relâmpago*»; «Mas relâmpago não podia»; «onde se juntam os todos rios para nascerem»; «conforme sucedeu-se»; «Agora, esse boi pertencia daqui»; «*O pastor estamos à espera*»; «*queremos falar com ele, saber como foi sucedido*»; «*Deve ser talvez deixou a manada fugentar-se*»; «ia matar-lhe de porrada»; «*O Azarias vai negar de ouvir quando chamares*»; «uma silhueta deu aparecimento»; «*nem que eu lhe chamboqueie até partir-se dos bocados*»; «*Os bois estão aqui, perto comigo*»; «*Posso continuar ajudar nos bois*»; «Mas nada não falou»; «*Vens pousar quem, ndlati?*» (pássaro) (transcrições por ordem de aparecimento; itálico nas falas).

Convém reparar no seguinte:

- nas falas correspondentes a personagens de estratos sociais baixos (no caso, pequenos criadores de gado), a gramática é forçada a adaptar-se a um desempenho inusitado;
- notam-se dois movimento contraditórios: por um lado, a *economia*, com a elisão de verbos, consoantes ou pronomes (p. ex.: «Mas relâmpago não podia»); por outro, a *inflação* de termos ou partículas pleonásticas, como o reflexo desnecessário ou a duplicação de termos/expressões equivalentes (p. ex.: «Deve ser talvez»; «mas nada não falou»);
- há uma criatividade sintáctica que releva da palavra escrita, exclusivamente da responsabilidade do escritor, como no exemplo de «os bois estão aqui, perto comigo», em que a colocação da vírgula (nível da opção escrita) desloca o sentido do lugar deíctico e da distância (*aqui perto* = perto, mas não junto a mim) para o deíctico da enunciação (*aqui*) e da junção dos dois, no espaço e no afecto (os bois *perto comigo*, junto a mim, sujeito);
- por último, não esquecer que «pousar quem», no co-texto da bomba que voa e que acaba por *pousar* (cair) nalguém, é uma expressão em que a criatividade repousa na metáfora e na sintaxe. Isto é, se a palavra *pousar* significa literalmente *aterrar*, há uma troca do advérbio pelo pronome, mas se o pronome, tal como está, é denotativo, então o verbo *pousar* é uma metáfora de *matar*. Assim, «pousar quem» = pousar onde + matar quem. A graça desta linguagem passa por tais recursos, que não se afastam tanto da norma europeia da língua portuguesa, como poderíamos ser levados a julgar por uma intuição falível.

2 – O ***realismo* no traçado de acções e caracteres**, fornece um quadro rigoroso e impressivo (vigoroso) do social e do particular.

Especificando o realismo dos caracteres e ambientes, atente-se, no conto «A fogueira», que abre *Vozes anoitecidas*, no início descritivo, exacto, sintético, com

pormenores que esquematizam, logo de entrada, o cenário de pobreza, desolação e desalento: uma velha sentada na esteira, cansada da vida, detentora de parcos haveres: tigelas, cestas, um pilão, esteiras. Nesse começo está indiciada a parte importante do cenário dos restantes contos: escassez, desolação, carências.

Na segunda história, «O último aviso do corvo falador», também em traços rápidos, mas concretos, se desenha, logo a abrir, em meia dúzia de linhas, um ambiente, costumes, tipos sociais, uma espectacular acção que origina a expectativa da intriga: no meio da praça, plena de gente que petisca na cantina, um pintor reformado, de nome Zuzé Paraza, magro, que fuma um cigarro da pior qualidade, começa a tossir e *vomita um corvo vivo*.

3 – **A intromissão, de chofre, do imaginário ancestral, do fantástico, que transforma esse realismo quase social num imprevisto *realismo animista*** (a expressão é dos angolanos Henrique Abranches e Pepetela), propenso à aproximação ao *realismo mágico* sul-americano (Gabriel García Marquez, Carlos Fuentes, etc.), este também decorrente do cruzamento da descrição pormenorizada de ambientes, caracteres e acções com o onírico e a imaginação populares.

Temos assim o elemento *fantástico*, imigrado das cosmogonias tradicionais, orais, não urbanas (mas remanescentes nas cidades), introduzido de repente, para provocar emoção e estranheza no leitor, sobretudo o alienígena. O leitor moçambicano estranhará menos, no caso de ser não urbano, habituado a tal quadro imaginativo e conceptual. Logo depois da sua apresentação, o pintor reformado transforma-se em «adivinho» (a função é definida pelo narrador) e monta um negócio, com o auxílio do corvo, que a narração deu como «vomitado», mas cuja aparição podemos imaginar sempre como um expediente do pintor. Certo é que a narração acaba também por mostrar que aconteceu o «incrível»: uma maldição de Zuzé Paraza abate-se, de facto, sobre o indiano Sulemane, segundo marido da mulata Dona Candida (sem acento), que o consultara para obviar aos estranhos achaques dele na hora do leito de amor. A maldição é encarada como um sinal para toda a povoação, que, ao notar a escapadela do adivinho, toma-a como presságio colectivo e bate em retirada, abandonando a aldeia.

4 – O ***humor***, construído através da intriga, de situações e acontecimentos, de personagens e seus nomes, da narração, da linguagem, da enunciação.

Vejamos o humor, que desdramatiza os episódios mais trágicos (a morte, a guerra, a repressão, etc.) e suaviza ou, pelo contrário, aprofunda a crítica social, ideológica e política:

- **Humor de intriga**, decorrente de uma intriga por si só engraçada ou mirabolante. A história improvável de «Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu» ilustra essa capacidade africana de fecunda imaginação, entre a mentira descarada e a ilusão beatífica de um momento de excepcionalidade: o da hipótese de Poitier se ter sentado na cadeira da «barbaria» (barbearia) dos *pés descalços*;

– **Humor de situação/acontecimento**, não envolvendo uma intriga completa, mas apenas um seu episódio mais delimitado. Assim, por exemplo, temos, em «A Rosa Caramela», o Juca a alugar os seus sapatos para outros poderem ir ao futebol. Em troca, recebia alguns trocados e exigia que, no regresso, lhe contassem o desafio;

– **Humor de personagem**, definindo-se pela linguagem, as histórias que conta ou o seu comportamento. Ascolino do Perpétuo Socorro, um indo-português (como ele próprio se considera), num conto de *Vozes anoitecidas*, fala assim: « – Qui tém, homem? Essetragô sapéu de nosso». Em «A princesa russa», a fala da personagem que dá o título à estória é adequada a quem não possui uma competência linguística perfeita do português: «Tode minha vide eshtá lá. O home que amo eshtá na Rússia, Fartin (...) Chame-se Anton, esse é único sanhor de meu caração». Repare-se todavia que essa incompetência quanto à norma, que provoca o nosso (sor)riso, nalguns casos pode encontrar-se em falantes portugueses. A apócope do *m*, em *homem*, é típica do falar de algumas regiões e estratos sociais portugueses (nomeadamente com origem no campo). Qualquer criança de tenra idade pode pronunciar as formas do verbo *estar* com a primeira sílaba arrastada até à sibilação que aquele *h* procura traduzir. Mas tanto a pronúncia popular, como a falha articulatória ou o simples balbucio inocente dão sempre origem a um manancial de piadas, anedotas ou brincadeiras. Mia Couto usa artifícios ou argumentos desses em favor dos seus textos com uma perícia de que estão afastados os inconvenientes do artificioso ou do despropósito.

Outro exemplo de humor de personagem é o do comportamento da Rosa Caramela a limpar as estátuas da porcaria dos pássaros.

– No que concerne ao **humor dos nomes próprios**, os antropónimos funcionam como *cartões de apresentação* de personagens, como emblemas, fornecendo, à partida, muitas vezes, através da remotivação que lhes é associada, indicações indiciais importantes [1]. Certos nomes são cómicos em si mesmos ou por contradição com características do portador: Ascolino do Perpétuo Socorro, um indo-português, que tem um empregado de nome Vasco João Joãoquinho; Benjamim Katikeze, seminarista; Rosalinda, mulher extraordinariamente gorda; Firipe Beruberu, cuja graça lhe advém da ortografia; João Respectivo ou Joseldo Bastante, que, à maneira brasileira ou africana de não olhar à estranheza, leva a nomear com as palavras mais estranhas ou absurdas.

– Verifica-se o **humor na narração** no modo de contar. Na estória de «O ex-futuro padre e sua pré-viúva», o narrador diz da personagem feminina: «Até que um dia apareceu Anabela, anabelíssima», e essas palavras bastam-nos como informação da beleza da «pré-viúva». Ou, usando outro exemplo, vejamos como a escolha vocabular, metafórica, imagética, permite um retrato muito vivo da personagem, cujo nome, como já se disse, contradiz a figura: «Rosalinda era mulher retaguarda, fornecida de assento. Senhora de muita polpa, carnes aquém e além roupa. Sofria de tanto volume que se sentava no

[1] Ver Ignácio Arellano Ayuso, «Semiótica y antroponimia literaria», in F. Abad Nebot *et al.*, *Investigaciones semióticas – I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 53-66.

próprio peso, superlativa». Repare-se como todos os pormenores sublinham, avivam, superlativam a gordura da mulher.

– Note-se que, no **humor da enunciação** é usada a ingenuidade, o modo sintáctico de articular à moda popular, como se vê no seguinte caso, um dos mais evidentes de *Vozes anoitecidas*, o da estória de Carlota Gentina: «Explico: os moribundos tudo são permitidos. Ninguém goza-lhes. O respeito dos mortos eles antecipam, pré-falecidos». Ou o modo de organização do discurso, a construção da frase, por uma técnica construtivista, que tenha em conta o trabalho meticuloso de escolha e colocação das palavras e da pontuação, da pausa, onde a simples enumeração do nome passaria por neutra, pode ser de molde a produzir um efeito de comicidade: «Era a Rosa. Subtítulo: a Caramela».

– O **humor da linguagem** verifica-se tanto ao nível sintáctico como lexical. Veja-se o primeiro caso: «Eu aproximava e eles calavam. Desconfiavam-me. Mas eu me sentia elogiado com aquela suspeita: comandava medo que lhes fazia tão pequenos (...) Mas essa zanga antiga me permanece actual» (in «A princesa russa»). E o segundo: «corcunda-marreca» (in «A Rosa Caramela»); «dezassétimo dia» (in «Os mastros do Paralém»); «descuecado» (in «O último aviso do corvo falador»).

É esse afeiçoar de linguagens, culturas e humores que Mia Couto entende como o projecto de moçambicanidade: «há este mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade»[1].

[1] Mia Couto, entrevista a José Eduardo Agualusa, in *Público* (17-7-1990), Porto, pp. 8-9.

BIBLIOGRAFIA

1. Texto de leitura obrigatória

COUTO, Mia, *Vozes anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1986.

2. Leituras complementares

COUTO, Mia, entrevista a António Loja Neves, in *Expresso* (12-12-1992), Lisboa, pp. 67R-69R.

LEITE, Ana Mafalda, «A sagração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha», in *Vértice*, II, 55 (Julho-Agosto de 1993), Lisboa, Caminho, pp. 37-41.

LEPECKI, Maria Lúcia, «Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, o acordar», in *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 175-178.

26. Moçambique: a *Charrua* e a «descolonização do *Land-Rover*»

Objectivos de aprendizagem

Depois da leitura desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer genericamente a actividade literária no período a seguir à independência do país;
- Perceber a renovação operada pela nova geração, a partir da revista *Charrua* e dos escritores aí revelados;
- Verificar que, para além de Mia Couto, há ainda *revelações* como Ungulani Ba Ka Khosa e Luís Carlos Patraquim.

Em Moçambique, após a independência (25-6-1975), os escritores consagrados reeditaram livros que se tinham esgotado ou lançaram novos títulos. Orlando Mendes publicou dois volumes do *País emerso* (1975 e 1976), mais *Produção com que aprendo* (1978), *Lume florindo na forja* (1980), *Sobre literatura moçambicana* (1982) e *As faces visitadas* (1985), abrangendo a poesia, a intervenção crítica e cultural e o trabalho antológico.

José Craveirinha permaneceu, durante bastante tempo, autor de apenas um livro: *Chigubo* (1964, reeditado em 1980 com o texto integral). Depois, saíram *Karingana ua karingana* (1974), *Cela 1* (1980) e *Maria* (1988), respectivamente uma recolha de poemas significativos do seu percurso (alguns antigos, de 1945), um *testemunho* da prisão e uma elegíaca homenagem à falecida esposa.

Rui Nogar apenas publicitou *Silêncio escancarado* (1982) e Luís Bernardo Honwana reeditou *Nós matámos o cão tinhoso* (edição original dos anos 60). Outros exemplos se podiam adiantar, mas o importante é que destes ou de outros escritores, sobretudo poetas, continuam muitos textos por ver a luz do dia, havendo ainda quem goze de méritos inegáveis (Noémia de Sousa) sem qualquer livro publicado.

A Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) foi fundada em 1982, passando a editar uma colecção de poesia, Timbila, e outra de narrativa, Karingana. O Instituto Nacional do Livro e do Disco também suporta edições. Colecções como Início e Cadernos Tempo, as páginas literárias do *Notícias da Beira* e do *Notícias* (do Maputo), além da rádio, acolhem a criação literária.

A revista ***Charrua*** **(1984-86)** serviu para lançar os novíssimos: Pedro Chissano, Hélder Muteia, Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Marcelo Panguana, alguns vendo, depois, livros publicados. Num artigo inserto no n.º 2 da revista [1], Marcelo Panguana defendia um conceito alargado de moçambicanidade, dando exemplos: «no fundo um escritor é aquilo que é. Se a sua linguagem é hermeticamente fechada ou não é, ela é a medida exacta da sua 'dimensão'. As fontes de inspiração podem ser as mesmas, mas nunca será de igual modo que escreverão as realidades bebidas nessas fontes. Julgamos que seja por isso que existe uma única moçambicanidade poética – a do Craveirinha – que também é ímpar simplicidade de um Mutimati Barnabé e maviosamente 'estonteante' a poesia do Sebastião Alba. Todos eles moçambicanos... mas cada um dono da sua própria linguagem».

[1] Marcelo Panguana, «Reformulação da linguagem», in *Charrua*, 2 (Agosto de 1984), Maputo, AEMO, p. 7.

Ao mesmo tempo, em 1984, surgia na revista ***Tempo*** uma **«Gazeta de Letras e Artes»**, dirigida por Luís Carlos Patraquim, com uma peridiocidade muito mais regular que a da *Charrua*.

No penúltimo número de *Charrua* (1986), **Nelson Saúte** surgiu a colaborar, tendo saído, já na década de 90, o seu primeiro livro de poemas, *A pátria dividida* (1993), cujo título alude ao livro *A noite dividida* (1982), de Sebastião Alba e à *divisão* política do país e cultural (África e Mundo) do próprio sujeito.

Outros escritores, como **Eduardo White, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim** ou **Jorge Viegas** (os dois últimos, tal como Saúte, a viverem actualmente em

Portugal) desenvolvem linhas literárias tanto de intensa recriação do imaginário popular (como nos contos de Couto) quanto de atenta adopção de discursos, por um lado, respeitadores da tradição literária portuguesa (ecos dos clássicos na poesia de Viegas), por outro, de parentela luso-brasileira (Eugénio de Andrade, Ramos Rosa, Herberto Helder, Drummond de Andrade, João Cabral, Clarice Lispector, Sophia de Mello Breyner, etc.), para já não falar de outras aproximações (franceses e sobretudo anglo-saxónicos). Surgiram outros escritores, como Aldino Muianga, Suleiman Cassamo, Lina Magaia, Paulina Chiziane, Bento Sitoe, Heliodoro Baptista, Leite de Vasconcelos, Calane da Silva, Filimone Meigos, etc.

A cultura anglófona foi sempre, em Moçambique, uma presença muito forte, não só por razões de óbvia proximidade linguística (é um país envolvido por outros de língua oficial inglesa), como também por opções cosmopolitas e universalistas, por vezes de um certo despaisamento. Não foi por mero acaso que Moçambique viu sair, após a independência, o maior contingente de escritores de reconhecida qualidade ou de prometedoras potencialidades: Eduardo Pitta, Sebastião Alba, Rui Knopfli, Jorge Viegas, Ascêncio de Freitas, Lourenço de Carvalho, Mutimati Barnabé João, Luís Carlos Patraquim, Glória de Sant'Anna, Eugénio Lisboa, etc.

Nas páginas da revista *Tempo*, em 1990, a questão da moçambicanidade retornou à superfície, o mesmo acontecendo em Portugal, onde Manuel Ferreira, respondendo a uma provocação de Eugénio Lisboa, declarou não considerar Glória de Sant'Anna uma escritora moçambicana (polémica no *Jornal de Letras*, em meados desse ano). A questão está longe de terminada. Mia Couto é o escritor, revelado após a independência, que melhor se tem vindo a impor nalguns círculos internacionais, para já em Portugal e, em menor escala, também na Itália, Inglaterra e, agora, França. Depois de um livro de poemas, *Raiz de orvalho* (1983), a recolha de contos *Vozes anoitecidas* (1986) teve bom acolhimento, saindo, em Portugal, o seu segundo livro, *Cada homem é uma raça* (1990), quarto título de sua bibliografia, após uma recolha de crónicas, *Cronicando* (1989). Finalmente, o romance *Terra sonâmbula* (1992).

Luís Carlos Patraquim, um dos novos poetas mais importantes, publicou recentemente ***Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*** **(1991)**. Anteriormente, publicara ***Monção*** **(1982)** e ***A inadiável viagem*** **(1985)**.

Um tom oracular marca decisivamente o discurso, inserindo o poeta na tradição romântica dos seres excepcionais (a *explosão* criadora, o «vidente», «tocador de presságios», segundo o bardo Craveirinha), mas, no âmago dessa linguagem, por vezes secreta, hermética, laivos de lirismo amoroso aliviam a tensão dramática. Por outro lado, há um apuro artesanal, de limpidez lírica, na linha de poetas como David Mestre, Arlindo Barbeitos ou Sebastião Alba (por sua vez associáveis a Carlos de Oliveira, Ramos Rosa, Gastão Cruz, Herberto, Andrade, Pessanha, Cesário), sem que sejam alijados todavia modos e referências relacionados com o *enraizamento* africanístico e moçambicano, não excessivamente marcado, não enquanto sintomas do exótico, mas sinais da obviedade local e

nacional. Por outro lado, ao contrário de alguns escritores africanos que se têm manifestado contra o uso de Caliban como símbolo do colonizado, Patraquim não tem pejo em assumir a tradição shakespeareana.

Entre a contenção e iluminação dos *bruxos* poéticos (Rimbaud e seus pares) e a expansividade dos grandes fundadores de literaturas nacionais (Withman, Mistral), na herança caseira, lírica e irónica de Fonseca Amaral, Rui Knopfli e outros, Patraquim associa irreverência e criatividade a partir da «leve matéria verde da linguagem». Parafraseando um poema de Albino Magaia, digamos que Patraquim, depois de **descolonizar o *Land-Rover*** e pôr de lado a charrua, envereda pelo caminho interior do *no man's land*, mas resiste a libertar-se das amarras da memória, a que poucos conseguem escapar.

Com o desaparecimento de muitos consagrados nos novos países (António Aurélio Gonçalves, Baltasar Lopes; Orlando Mendes, Rui Nogar; Agostinho Neto, António Jacinto) e a abertura política decorrente também da nova conjuntura internacional, cada vez mais se confirma a ideia de que nos aproximamos de uma nova era literária e cultural, em que as novas gerações despontam e se afirmam. Os novos escritores moçambicanos dirigem a Associação, numa renovação mais drástica do que a ocorrida na sua similar angolana, onde os «clássicos» mantiveram a maior parte dos lugares disponíveis. Acontece, porém, que muitos dos jovens escritores guindados a tarefas de grande responsabilidade não possuem ainda uma obra de verdadeira e inequívoca qualidade literária.

No primeiro semestre de 90, nas páginas literárias da revista *Tempo*, dirigidas por Nelson Saúte, rebentou uma polémica em torno da qualidade («referência obrigatória» ou não) de alguns desses escritores, que o crítico Daniel da Costa considerou muito promovidos sem razão aparente de ser. Vários articulistas reagiram muito mal a esse colocar o dedo na ferida, mostrando que o critério de exigência não parecia suficientemente alto.

Um dos escritores saídos da *Charrua* é **Ungulani Ba Ka Khosa**, autor de ***Ualalapi* (1987)**. Em *Ualalapi*, romance *étnico* e histórico, **a história transforma-se, por vezes, em história fantástica ou mágica, à maneira do realismo mágico sul-americano**, em que o tom é tanto quotidiano, popular e regional, quanto transcendente, fantástico e maravilhoso.

Nessa narrativa, convivem seis espécies de textos, seis tipos de discursos: documentos da história colonial, funcionando em epígrafes; comentários do autor ao conteúdo desses documentos ou acrescentos para esclarecer dados omissos; ditos anacrónicos; uma epígrafe prefacial de Agustina Bessa Luís: «a história é uma ficção controlada», que permite ao autor controlar, como quer, o discurso da história através do discurso ficcional; textos bíblicos que preludiam os acontecimentos das histórias/da história encenada, como presságios semelhantes aos múltiplos presságios da acção; a estória ou as estórias fictivas em torno da personagem Ngungunhane. Os textos que se situam nos lugares estratégicos do macro texto exercem uma tremenda pressão sobre este, gerando uma tensão muito forte entre a memória portuguesa de Ngungunhane, o perfil hiper-

bólico e lendário observado a partir de uma perspectiva interna do mosaico etno-cultural moçambicano e a envolvência emocional e semântica da intriga e do sentido da história. Os textos dos lugares estratégicos concedem eficácia histórica ao discurso da ficção, mas, sobretudo, carregam a história, a diegese, de marcas valorativas, contrapondo à ficção sanguinolenta o brilho do discurso histórico. Os textos epigráficos, os «fragmentos do fim», visionam a história do império de Gaza, de Ngungunhane e dos negros segundo uma perspectiva, ora de admiração da imponência dos cânticos e das moles humanas, ora de desabrido espírito colonialista, de dominação.

Note-se que, tal como na *Konkhava de feti*, do angolano Henrique Abranches, a linguagem é aforística, hiperbólica e grandiloquente, os episódios, fantásticos, e a atmosfera, perturbante, confirmando o carácter mítico da linguagem etno-histórica [1]. Dir-se-ia estarmos perante o Chaka-Zulu da África lusófona, imperador dos nguni, que submete os tsongas e os chopes a banhos de sangue. Os brancos saem maltratados no texto autoral e na narração. A selvajaria do coronel Galhardo e todos os guardiães do regime colonial são criticados. A cor dos brancos, comparada à dos cabritos esfolados. Mas os moçambicanos brancos têm alusões positivas, e, já no final, o estado de infelicidade, previsto no discurso oracular do imperador, é atribuído tanto à cobardia dos tsongas, rendidos aos nguni, como à herança colonial.

[1] O sangue a brotar das coxas das mulheres, o leite ininterrupto dos seios femininos, até encher barris, o guerreiro que morreu a defecar durante quinze dias, a impotência geral e instantânea dos homens.

Por outro lado, o rei-imperador-hosi, se bem que o Molungo o elogie, exagerando os seus feitos, dizendo-o «herói sem par na História», numa narrativa que exagera a história, conduzindo-a ao mito, não está caracterizado de forma exclusivamente apologética, mas segundo um modelo, comezinho e caricatural, que inclui defeitos e atitudes demasiado humanos, um retrato em que se referem os dentes comidos pelo rapé, o abuso de álcool e o uso da *cannabis sativa* moçambicana, a suruma, além de que, estirado no seu leito real, ele «transpira, peida, tosse, ejacula» (p. 82).

Num texto que se alimenta de discursos heterogéneos em diálogo de ambiguidade, não há certeza de o imperador ser figura grada do narrador, tanto mais que o título do livro ostenta o nome da personagem que assassinou o herdeiro do trono, às ordens de Ngungunhane: por um lado, reverencia-o, dando-lhe um estatuto étnico e uma grandeza autóctone, assente no enraizamento, que não possuía nos textos portugueses; por outro, retira-lhe dignidade, ao apresentá-lo como um ditador sanguinário, embora visionário da história e profeta da ideologia anti-colonial. Um texto, portanto, em que, para além da crispação ideológica anti-colonial [2], sempre retomada por todos os escritores, se mesclam o riso e a solenidade, o sagrado e o profano, a história e a ficção.

[2] O episódio humorístico dos dois compadres alentejanos a falarem de Manua, filho de Ngungunhane, em termos racistas, e o discurso de Ngungunhane, não deixam dúvidas.

Os leões não dormem esta noite (1989), de Guilherme de Melo, parte também da figura de Ngungunhane e é dedicado à memória de Samora Machel. O livro tem uma estrutura menos vanguardista e um discurso menos sintético, mas, tal como o de Ba Ka Khosa, inclui transcrições de textos extra-literários, relatórios e outros escritos oficiais, reiterando, desse modo intertextual, a intencionalidade

de propiciar ao leitor uma nítida sinalética de *ficção histórica,* que, em concomitância com a literatura etnológica, desde o romantismo, até aos movimentos de libertação, não por acaso de remota inspiração jacobina, possibilite a afirmação estética através da fundamentação nacionalista. Ambos pretendem recuperar literariamente a figura do grande imperador africano, como em Angola se fez com Nzinga Mbandi [1].

[1] Manuel Pedro Pacavira, *Nzinga Mbandi*, Luanda, 1975.

Ualalapi, que ganhou o Grande Prémio da Ficção Narrativa de Moçambique, em 1990, é, pois, um mosaico de discursos. Numa narrativa que aparenta um pitoresco lendário, histórico e mágico, em que certos episódios parecem roubados a infernos dantescos, monstros boshianos ou fantasmas surrealistas, acaba por se revelar, no final, o peso do ideário anti-colonial. Este enraíza o texto no conceito cerrado de pátria moçambicana, erguida sobre os escombros da guerra fraticida das etnias, de que resulta simbolicamente o panegírico da independência e, por outro lado, face à ambiguidade do discurso de Ngungunhane, a visão das lutas tribais e fraticidas aproveitadas pelo exterior, exactamente o mesmo problema com que se defrontou o Chaka dos zulus.

Luís Carlos Patraquim, recorde-se, escrevia no prefácio a *Vozes anoitecidas* (1986), de Mia Couto, que «vergados ao discurso grandíloquo é bom esta descolonização da palavra, este experimentar de estruturas narrativas, este também sentencioso – mais persuasivo do que impositivo – modo de nos recordar as pequenas verdades dos pequenos e esquecidos personagens de cuja soma total, derrogados do que não interessa de seu valor intrínseco, o Discurso da História se faz (...) a literatura, quando o não é, se prostitui para ser menos do que as ideologias de que se serve ou que quer servir. Que, não isenta de um substrato ético, cultural, político também, a tua nos começa a redimir de tantas tentações redutoras dos múltiplos e entrelaçados planos deste nosso real dia-a-dia a descobrir-se mais moçambicano»[2]. Por um lado, a consciência de que a literatura, sedenta de legitimação nacional, não pode correr o risco de se tornar sloganística; por outro, de que a tentação de enraizamento pode torná-la unívoca e maniqueísta e limitar-lhe a potência efabulatória e significadora.

[2] In *Vozes anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1987.

Recusada a moçambicanidade do «despedaçado boi étnico» e aceite o «milagre de um denominador comum em projecto político estruturado»[3], a crítica do escritor não ultrapassa os limites patrióticos desse *quantum* do «mais moçambicano». Ainda nessa perspectiva, o romance castiço, pícaro, como *O cão e os caluandas*, de Pepetela, ou de certo revivalismo neo-realista, como *Xaguate* (1988), de Teixeira de Sousa, também não pode questionar profundamente o enraizamento nacionalista, patriótico, telúrico, popular, linguístico e sanguíneo. Mesmo beliscando-o, não o pode deixar de reiterar.

[3] Idem, pp. 15-16.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel, *Literatura africana de expressão portuguesa*, vol. 2, 2.ª ed., Lisboa, ICALP, 1987.

LARANJEIRA, Pires, «A actual literatura dos Cinco», in *Letras de Hoje*, 83 (Março de 1991), PUC, Porto Alegre, pp. 153-166.

MEDINA, Cremilda de Araújo, *Sonha mamana África*, São Paulo, Epopeia, 1987, pp. 16--190.

MENDONÇA, Fátima, *Literatura moçambicana – a história e as escritas*, Maputo, Univ. Eduardo Mondlane, 1988.

MENDONÇA, Fátima & Nelson Saúte, *Antologia da nova poesia moçambicana*, Maputo, AEMO, 1989,

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Parte V

Inocência Mata

27. Marcelo da Veiga e Francisco José Tenreiro

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer os fundamentos da literatura são-tomense;
- Apreender a evolução da poesia são-tomense do período pré-CEI;
- Identificar os temas e a orientação ideológica da poesia de Marcelo da Veiga;
- Destacar as componentes neo-realista, negritudinista e nacionalista da poesia de Tenreiro.

É pacífica a ideia de que os fundamentos irrecusáveis da literatura são-tomense começam a definir-se com precisão em 1942, com *Ilha de nome santo*, de Francisco José Tenreiro. No entanto, será necessário remontar ao princípio deste século para, ao recuperar a memória histórica, acompanhar todo o processo de sedimentação de uma consciência nacional, de que a literária é uma vertente, que se tornará irreversível a partir da primeira metade do século XX.

Com efeito, a literatura são-tomense mergulha as suas raízes no século XIX – princípios do séc. XX, com a tradição do jornalismo praticado pela *elite* dos filhos-da-terra, na imprensa (revistas, jornais e boletins de associações), de que era proprietária e de que se destacam *O Africano*, *A Voz d'África*, *O Negro*, *A Verdade*, *O Correio d'África*, entre outros. Esses periódicos, de carácter não oficial e não governamental, que publicavam poemas dispersos dos colaboradores, eram dimensionados numa matriz pré-nacional(ista), já indiciando uma consciência unitária e libertária. Aí desenvolveram-se polémicas sobre a dignificação e instrução das populações nativas, sobre o abuso do poder, violência contra o negro e sobre a questão das terras expropriadas aos nativos durante a época da introdução das culturas do cacau e do café e consequente instauração das estruturas coloniais, preparando as condições para a segunda colonização, baseada na monocultura daqueles produtos que era praticada em unidades (sócio-)económicas denominadas roças.

Poemas dispersos, alguns em crioulo forro[1] da ilha de São Tomé, de Francisco Garção Stockler, publicados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, nos anos 80 do século XIX, e, depois, na *Historia ethnographica da ilha de S. Thomé* (1895)[2], de António Lobo de Almada Negreiros, em que o autor exalta as belezas da ilha (a vegetação e a fauna) e os desconcertos da sua vida e do mundo, e *Equatoriaes* (1896), ainda de António Lobo de Almada Negreiros, que releva de um memorialismo gerado da vivência na ilha de São Tomé, parecem ser as primeiras manifestações literárias de/sobre São Tomé e Príncipe.

Será, porém, com Caetano da Costa Alegre, falecido em 1890, e cujos versos haviam sido publicados dispersamente nos últimos anos do século XIX, designadamente no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, que as manifestações literárias são-tomenses começam a delinear-se como sistema. Publicada postumamente, em 1916, *Versos* é uma obra que já indicia uma incipiente percepção das diferenças rácicas, estruturada em metáforas antitéticas, com uma dimensão auto-contemplativa e de pendor nativista (pela valorização da cor negra).

Mas se a poesia de Caetano da Costa Alegre indicia um certo negrismo literário, configurador da etnicidade que marcará a literatura africana de língua portuguesa, será com **Marcelo da Veiga** que essa hesitante nomeação da diferença vai construindo um discurso de identidade pela exibição da cor, usos e costumes como diferenciadores étnico-culturais, pela memória vivencial, pela citação das figuras históricas que povoam o imaginário colectivo e pela colectivização da voz já contestatária na primeira metade do século XX. Embora *O canto do ossôbó*, que reúne toda a sua poesia, só tenha sido publicado em 1989, sob a direcção de Manuel Ferreira, os seus primeiros poemas datam da primeira

[1] Designação do nativo da ilha de São Tomé. Também designa a língua crioula de São Tomé. O crioulo da ilha do Príncipe chama-se lunguyê.

[2] Nas partes V e VI deste manual, a A. manteve a ortografia dos originais, sem qualquer actualização.

década deste século, alguns dos quais publicados em jornais da época, nomeadamente n'*O Correio d'África*, na secção literária denominada «Torre de Ébano».

Marcelo da Veiga é o mais prolífero e o mais multifacetado escritor são-tomense. A sua poesia percorre seis décadas, revelando a temática da sua escrita uma mudança evolutiva no processo de consciencialização do homem social em contexto colonial. Os anos 20 são predominantemente do discurso lírico em forma de sonetos, sonetilhos, quadras e sextilhas, em que o poeta canta a saudade e a melancolia, o amor e a mulher, a família e a natureza, mas também a terra natal e o idioma pátrio. Os poemas dessa época, de inspiração intimista, denunciam, tanto pela forma como pelos motivos ou pela semântica, ou ainda pelo suporte retórico e estílistico, uma impregnação (ultra)romântica e simbolista, pela expressão de uma angústia individual e uma existência melancólica, de que a natureza faz eco, e pelo afastamento do mundo que leva o sujeito a confinar-se na íntima solidão dos seus sonhos e anseios apenas partilhada pelo núcleo familiar, embora o sujeito da poesia se sinta insistentemente preocupado com causas outras. Curiosamente, nos anos 60, decisivos de antagonismo e de incisiva contestação sócio-cultural por toda a África, e em meados dos anos 70, época que se pensaria da vitória consumada e do desejo de libertação satisfeito, assistir-se-á a um período de desencanto, em que o poeta parece desistir dos seus sonhos e anseios, dos seus ideais e dos seus amigos, seus companheiros de jornadas (e de jornalismo), que nomeia, a quem dedica muitos dos poemas e de que faz figuras poéticas e interlocutores (João de Castro, João Santa Rosa, Marcos Bensabat, Jaime d'Oliveira, Nicolau Pinto ou Manuel Santos Bragança).

Mas então, nessa fase, o poeta alimenta-se de uma compensação ética que advém de determinados modelos do espaço familiar e social e também resgatados à História (de África e da Humanidade, em geral) e transfiguradas em figuras ideológicas como metáforas: Aníbal, Patrice Lumumba, Papa João XXIII, mas também Camões, Bocage, Harriet Stowe, Caetano da Costa Alegre, Francisco José Tenreiro, Nat King Cole ou Duo Ouro Negro...

Todavia, a poesia de Marcelo da Veiga é sobretudo a do discurso pátrio e da identidade cultural. A reivindicação sócio-política e cultural e a assumida ideologia pan-negra marcam os seus primeiros poemas, denunciando uma reivindicativa consciência nacional, já em 1917.

De 1935 data o veemente poema «África é nossa!», em que o poeta faz uma evidente defesa da independência e denúncia de violação do solo pátrio, de usurpação da Terra-Mãe. A precariedade social, a exploração colonial e as condições humilhantes em que vive o homem negro, que já eram motivos dos seus primeiros poemas, percorrerão toda a sua poesia nas décadas posteriores.

De assinalar uma estratégia peculiar da poesia de denúncia de Marcelo da Veiga, a ironia, que faz dessa poesia menção satírica anti-colonial – mesmo porque a sátira só reflecte as contradições sociais e políticas do tempo face a uma consciência individual.

Outro aspecto da poesia de Marcelo da Veiga é o da afirmação e valorização cultural através da inscrição no texto – e do diálogo – de figuras históricas e da cultura popular, elementos presentes na memória do povo, de lugares reais que povoam o imaginário geográfico, e estórias que revitalizam o legendário e o fabulário, particularmente da ilha do Príncipe, de que era natural, e que pode ser considerada seu lugar mítico de (re)encontros cíclicos consigo próprio.

A veemência do discurso de identidade de Marcelo da Veiga é tão forte que terá levado Manuel Ferreira a considerá-lo como «o mais longínquo pioneiro de autêntica poesia africana de expressão portuguesa; podíamos mesmo adiantar da negritude»[1].

[1] *No reino de Caliban*, vol. 2, Lisboa, Seara Nova, 1976, p. 423.

Com efeito, Francisco José Tenreiro só publicará *Ilha de nome santo* em 1942, significativamente na colecção neo-realista «Novo Cancioneiro» de Coimbra, e que se tornou, ainda nas palavras de Manuel Ferreira, no «primeiro poeta verdadeiramente africano de expressão portuguesa».

Mulato natural da ilha de São Tomé, onde nasceu no ano de 1921, Francisco José Vasques Tenreiro, geógrafo, sociólogo, poeta e crítico literário, foi professor no Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina e na Faculdade de Letras de Lisboa, paralelamente à sua actividade de pesquisa em diferentes centros de investigação em Lisboa. Grande conhecedor da problemática africana e insular, particularmente, Francisco José Tenreiro deixou, além de artigos sobre a literatura negra norte-americana, inúmeros estudos sobre a História Social e Cultural e a Geografia Humana da ilha de São Tomé, de que se destaca *A ilha de São Tomé (estudo geográfico)*, a sua tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, publicada em 1961, a que a Academia das Ciências de Lisboa atribuiu o Prémio Abílio Lopes Rego e que constitui, ainda hoje, uma obra de leitura obrigatória em estudos sobre São Tomé e Príncipe. Dinamizador, juntamente com Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e Amílcar Cabral, do Centro de Estudos Africanos, criado em Lisboa, em 1951, Francisco José Tenreiro foi uma das figuras proeminentes entre os jovens estudantes africanos em Lisboa, todos eles exilados geográfica, psicológica ou culturalmente, que darão um novo impulso à dinâmica cultural estudantil com o delinear de um plano de conferências e discussões de vária ordem sobre questões africanas a realizar no Centro. «Coração em África», poema que sintetiza o sentir que então se vivia entre os africanos da Casa dos Estudantes do Império, fora, significativamente, o poema seleccionado para integrar o caderno de *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), primeira manifestação assumida da Negritude na literatura africana de língua portuguesa, organizado de parceria com Mário Pinto de Andrade e publicado pela Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa.

Em 1967, quatro anos após a sua morte, ocorrida no dia 31 de Dezembro de 1963, é reunida toda a sua poesia, alguma dispersa em revistas ligadas ao movimento neo-realista, como *Vértice* e *Seara Nova*. É o livro *Obra poética de Francisco José Tenreiro*, reeditado, em 1982, por Manuel Ferreira, sob a

designação de *Coração em África*, que inclui *Ilha de nome santo* e o livro que o autor deixara inédito, mas já organizado, com o título «Coração em África».

Considerado o primeiro poeta da Negritude de língua portuguesa, *Ilha de nome santo* é, porém, poesia eminentemente insular, não obstante os «3 poemas soltos» cuja estética está em consonância com a dos poemas dos anos 50, revitalizadores de figuras, signos e símbolos emblemáticos do mundo negro-africano e vinculados aos modelos tutelares da consciência negra nos Estados Unidos, Cuba ou Haiti e redimensionados pelo movimento da Negritude. Assim, tal como os «3 poemas soltos», incluídos em *Ilha de nome santo*, a saber «Epopeia», «Exortação» e «Negro de todo o Mundo», os poemas negritudinistas de *Coração em África* evocam, para estigmatizar, a desagregação e a dispersão absoluta do povo negro, a tristeza, a melancolia e a martirizada submissão do negro da diáspora. Expressão pungente das realidades do mundo negro-africano, esses aspectos conjugam-se com a dimensão do orgulho da raça, da exaltação cultural expressa pelo invocacionismo das entidades simbolicamente apreendidas como genésicas e cosmogónicas (Mãe-Terra/*Tellus*) e pelo evocacionismo ancestral, configurado no retorno às origens e na concepção redencionista da vida, em forma de esperança e certeza, aliás uma dimensão configuradora da estética negritudinista.

Na 2.ª parte de *Coração em África*, o poeta «regressa» à sua ilha: fizera um percurso desde *Ilha de nome santo*, em que o desejo de conhecimento das realidades e de identificação com a terra natal (que a dedicatória, primeiro, e, depois, o poema «A canção do mestiço» sintetizam) o leva a perscrutar as especificidades sociais e culturais da ilha, numa escrita neo-realista cujo funcionamento ideológico revela uma dimensão nacionalista pelas suas intenções anti-coloniais. Nomeara em *Ilha de nome santo* a exploração colonial e a precariedade social da população nativa, em «Cancioneiro» e no «Ciclo do Álcool», a identidade mestiça do ilhéu (por vezes uma dolorosa mestiçagem, como na poesia do «Romanceiro»), subvertendo o código do exotismo literário ao textualizar «realidades miúdas da vida do homem» para, após um mergulho no universalismo negritudinista, que começara em «3 poemas soltos» e continuaria na primeira parte de *Coração em África*, regressar à pulsão da *tellus* insular. Os poemas dessa segunda parte, intitulada «Regresso à ilha», maioritariamente escritos durante uma estada em São Tomé, na Páscoa de 1962, relevam do evocacionismo da terra natal, das suas potencialidades naturais e culturais, mas também espirituais, revalorizando-as através da citação dos seus frutos, animais, paisagens, ritmos e sensações, num gesto de imersão na *tellus* que o poeta realiza convocando os seus mais atávicos afectos; mas ainda assim, nunca esquecendo as tensões sociais, em última instância coloniais.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

FERREIRA, Manuel (org.), «Prefácio» & Inocência Mata, «Introdução», in Marcelo da Veiga, *O canto do ossôbó*, Linda-a-Velha, ALAC, 1989, pp. 11-37.

MARTINHO, Fernando J. B., «Prefácio», in Francisco José Tenreiro, *Coração em África*, Linda-a-Velha, ALAC, 1982, pp. 17-45.

MATA, Inocência, «Du journalisme littéraire à la naissance de la littérature», in *Notre Librairie, 112* (1993), Paris, CLEF, pp. 114-117.

Inocência Mata

28. Outros temas e escritores são-tomenses

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Conhecer os principais poetas ligados à CEI;
- Identificar os conteúdos ideológicos de alguns poemas;
- Apreender a dimensão *nativista* da prosa de ficção do período colonial;
- Conhecer a actividade literária da pós-independência.

28.1 Os poetas da Casa dos Estudantes do Império

A recepção da literatura são-tomense foi, durante muito tempo, a da poesia são-tomense. Essa atitude parcial de certa crítica é compreensível no percurso de uma afirmação literária empreendida nos anos 40-50-60 pelos poetas naturais de São Tomé e Príncipe, Francisco José Tenreiro, Marcelo da Veiga, Tomás Medeiros, Alda Espírito Santo e Maria Manuela Margarido e assumida como um aspecto de uma nacionalidade própria, a são-tomense. Com efeito, todo o trabalho de produção e crítica literárias, conjugado com outras formas de reivindicação da pátria, resultou em reconhecimento da individualidade nacional de São Tomé e Príncipe, formulada culturalmente em são-tomensidade. Nesse tempo de contestação, de reivindicação e afirmação cultural e nacional, a construção do sistema literário fez-se à volta de *topoi*, motivos e ideologemas, de signos e símbolos específicos e de uma certa retórica que configuraram a estética literária desses «tempos difíceis».

Demiurgos, tal como Francisco José Tenreiro e Marcelo da Veiga, de uma literatura nacional, são Alda Espírito Santo, cuja poesia dispersa foi reunida apenas em 1978, no livro *É nosso o solo sagrado da terra*, Maria Manuela Margarido, autora do livro de poemas *Alto como o silêncio*, na colecção coimbrã do «Novo Cancioneiro», publicado em 1957 (embora nessa poesia haja pouca representação do mundo são-tomense), e Tomás Medeiros, este último sem livro publicado. Apesar de contemporâneos dos dois poetas do capítulo precedente, ainda que, *No reino de Caliban - II*, Manuel Ferreira os designe como «o núcleo dos que vieram depois [de Francisco José Tenreiro]», a poesia dos três poetas supracitados só foi dada a conhecer pela CEI, primeiramente no caderno *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), no caso da poetisa Alda Espírito Santo, na revista *Mensagem* (boletim da CEI), a partir de 1956, e na *Cultura* (II) (Luanda, 1960), no caso de Tomás Medeiros, e principalmente na antologia *Poetas de S. Tomé e Príncipe* (1963, edição da CEI), organizada e prefaciada por Alfredo Margarido. Em 1975, Manuel Ferreira reuniria na antologia poética *No reino de Caliban - II* todos os poemas soltos de Maria Manuela Margarido e de Tomás Medeiros (à excepção do poema «Soneto imperfeito», publicado na revista *Mensagem*, CEI, 1959).

Dimensionada numa matriz nacionalista, a escrita desses jovens escritores denuncia uma assumida vinculação à ideologia estética do Neo-realismo e configura dois grandes núcleos temáticos: de novo a afirmação cultural, de uma insularidade africana, e a reivindicação do solo pátrio, realizando o discurso anti-colonial de identidade, e a denúncia da precariedade social das ilhas. Tal como alguns escritores de outras áreas geo-poéticas, seus contemporâneos, com os quais comungam da retórica e das estratégias de eficácia do texto, são autores de uma poesia de combate. Os temas recorrentes dessa poesia prendem-se com a questão da mestiçagem, na sua lata dimensão bio-cultural, com o corolário do abandono dos filhos e a alienação cultural, e com a questão do trabalho agrícola, a roça e a monocultura do cacau e do café, o contratado e o seu drama psico-cultural, a marginalidade sócio-económica da população nativa e a repressão colonial-fascista.

À parte uma escrita vincadamente preocupada com a situação da mulher que Alda Espírito Santo realiza, sobretudo em poemas escritos depois da independência, tanto a poesia dessa escritora como a da sua conterrânea Maria Manuela Margarido têm em comum a actualização de um registo vivencial, o registo de uma fragmentária evocação da infância e, por vezes, de uma experiência intimista (Maria Manuela Margarido), de um passado que o sujeito quer presentificado no desejo de resgatar a identidade vinculada a uma pretensa cultura original. Daí que esse resgate da matriz africana se faça pela evocação da Mulher e da Terra-Mãe, figuras em que se consubstancia a África, e de elementos simbólicos da Natureza e da Cultura.

É, pois, uma poesia nacionalista, de protesto e reivindicação, anunciando e, por vezes, substituindo um fazer político, que os poetas da CEI nunca enjeitaram e que (nunca é demais repeti-lo) não é *a priori* demeritório.

Por seu turno, a poesia de **Tomás Medeiros** é também de reivindicação do solo pátrio, da denúncia da miséria e do orgulho civilizacional que, por vezes, assume uma veemência agressiva, já no limiar de um ufanismo anti-europeu (por exemplo, os poemas «Meu canto Europa» e «Na sexta-feira de Paixão»). Na verdade, a poesia de Tomás Medeiros raramente é contemplativa ou apenas acusatória, mas antes muito reflexiva e dialéctica, na medida em que existe sempre uma proposta de transformação, configurada em esperança reificante que prenuncia o fim da exploração e o advento de uma vida nova. O «canto de acusação», o *leitmotiv* que alicerça a escrita de Tomás Medeiros, processa-se através da subversão. De facto, a estratégia literária de Tomás Medeiros é a do contra-discurso, que expressa e propõe novos conteúdos ideológicos e existenciais diferentes dos do discurso veicular. E é nesse contexto que se ancora o protocolo estilístico da sua poesia: estruturas de interlocução (com figuras reais e entidades simbólicas), a interrogação e a repetição. E o carácter subversivo dessa estruturação sobressai do «efeito ético» (de leitura); isto é, no acto de recepção, o leitor é levado a um momento de reflexão.

No entanto, não obstante a especificidade insular dessa produção poética, evidente na sua temática, deve ler-se essa poesia no contexto de um movimento coordenado de afirmação político-ideológica de que, devido à censura colonial-fascista, a literatura se fez veículo entre os intelectuais africanos. Apenas esse gesto centrípeto dá o significado do lugar desses poetas da CEI na literatura são-tomense, afirmada na sua nacionalidade como uma vertente da africanidade, em pleno período eufórico de uma *ultramarinidade* literária.

28.2 A prosa de ficção no período colonial

É que, paralelamente a essa escrita, marcadamente vinculada a uma ideologia nacionalista e com um postulado social, portanto anti-colonial, existia uma escrita, predominantemente de ficção narrativa, praticada quase exclusivamente por escritores *metropolitanos* radicados em São Tomé e Príncipe.

Mas as primeiras produções narrativas com uma referencialidade são-tomense datam sobretudo dos anos 30 (embora desde a década anterior se assinalem esporadicamente crónicas sobre São Tomé e Príncipe), de que se destacam os livros de contos *Fortunas d'África* (1933), de Manuel Récio e Domingos S. de Freitas, *Novela africana* (1933), de Julião Quintinha, *Maiá Poçon* (1937), de Viana de Almeida ou o conto «Ossobó», de Ruy Cinatti, publicado, em 1936, na revista *O Mundo Português*, n.º 30, vol. III , para só citar os exemplos mais significativos [1]. Será, no entanto, a década de 60 o período áureo da «literatura ultramarina são-tomense»/literatura colonial. Fernando Reis e **Luís Cajão** [2] são os escritores mais representativos dessa literatura. Mário Domingues, constantemente citado, é autor de *O menino entre gigantes* (1960), romance de projecção autobiográfica sobre a vivência de um menino mulato *em Lisboa*.

Oscilando entre uma dimensão nativista e uma dimensão apologética, essa literatura configura fundamentalmente uma modalização da *colonialidade* realizada no plano literário e que faz intertexto com outras formas do discurso colonial. Isto é: no processo de significação textual, esse macrotexto narrativo constitui a ilustração literária da ideologia colonial.

A dimensão nativista, sobretudo dos primeiros textos narrativos, que já têm, porém, uma subjacência expansionista, alicerça-se na celebração das paisagens e na representação do fascínio perante a exuberância da natureza e realiza-se através da descrição naturalista, de feição crónico-memorialista, resultando numa expressão exótica e mágica daquele espaço, tão diferente, mas português. Por seu turno, a dimensão apologética é programática e realiza a «comunicabilidade do esforço do homem branco em terras africanas», através da representação de «um novo mundo, das raças diversas que o povoam, dos costumes, das tradições, dos dramas, da luta perante a fauna e a flora de um novo tipo humano»[3]. A temática insular dessa literatura releva dos mitos da ideologia colonial: a exemplaridade sócio-económica da roça, a multirracialidade e a mestiçagem como demonstração da humanidade do processo colonizador ou o esforço épico dos seus agentes.

As diferenças entre os dois discursos, o nacional e o colonial, não se esgotam na semântica dos núcleos temáticos e dos motivos composicionais. As formas, o modo de representação e os processos estilísticos, portanto, a estruturação textual/estratégias narrativas, a construção das personagens (geralmente metropolitanas) e suas relações, a mobilização dos recursos estilísticos e o engendramento dos signos ideológicos e os símbolos são elementos que permitem a percepção das matrizes fundamentadoras dos dois discursos. Essa prosa de ficção pode ser considerada como colonial e o seu *corpus* pretendia-se vinculado à literatura portuguesa, de que se faz realização regional(ista). Daí a designação «Literatura Ultramarina», «Literatura Portuguesa de temática ultramarina», «Ultramar Literário» – (sub)sistema pensado como uma vertente do regionalismo literário português, em que o espaço cultural português é *pinturescamente* preenchido com motivos africanos.

[1] Note-se que essas antologias reuniam contos da «Metrópole» e do «Ultramar», numa realização *performativa* da portugalidade literária.

[2] Escritor muito prolífero, Fernando Reis é autor de *A lezíria e o equador* (contos, 1954), *Roça* (romance, 1960), *O baú de folhas* (novela, 1961), *Maiá* (novela, 1964), *Histórias da roça* (contos, 1970) e *Ilha do meio do mundo* (romance, escrito nos anos 60, mas publicado apenas em 1982). Luís Cajão é autor de *A estufa* (romance, 1964), «O outro Menino Jesus» (in *Torre de vigia*, 1967) e «O último olhar sobre as ilhas» (in *O salto do cavalo*, 1973). **Foram citadas apenas as obras de referencialidade são-tomense.**

[3] Amândio César, *Parágrafos de literatura ultramarina*, Lisboa/Braga, Sociedade de Expansão Cultural, 1967, pp. 151 e 98.

Todavia, esse *corpus* narrativo não se reduz à escrita colonial. Com efeito, existe uma ficção narrativa produzida por **Alves Preto** [1] (pseudónimo, ao que se julga, do poeta Tomás Medeiros e com um discurso que se aproxima do tecido pela estética ideológica da poesia nacional, embora os dois únicos contos não cheguem para fundamentar uma tendência da prosa de ficção) e Sum Marky [2], na intervalaridade dos dois discursos. Contrariamente aos ficcionistas precedentes, a ficção de **Sum Marky**, nomeando os conflitos coloniais, com base nos mesmos motivos temáticos (a roça, as potencialidades económicas da colónia, a mestiçagem, a multirracialidade, as diferenças culturais e até o espaço físico), indicia um movimento subversivo que, com *No altar da lei*, atinge a plenitude denunciadora, ao referenciar o massacre de Batepá, ocorrido em 1953.

[1] Alves Preto é autor de dois contos: «Um homem igual a tantos» (in *Mensagem*, CEI, ano II, n.º 2, Lisboa, 1959) e «Aconteceu no morro» (in *Mensagem*, CEI, ano III, n.º 5/6, Lisboa, 1960).

[2] Sum Marky é autor de *O vale das ilusões* (romance, 1956), *No altar da lei* (romance, 1962), *Vila flogá* (romance, 1963), *Tempo de flogá* (romance, 1966), «Angelina» (conto, 1969) e *As mulatinhas* (romance, 1973) – para só citar as obras de referencialidade são-tomense.

28.3 A actual literatura são-tomense

A afirmação literária empreendida nos anos 40-50-60, por imperativos de vária ordem, não resultou em fertilidade da literatura são-tomense nos anos do pós-independência. Note-se, não obstante, que essa situação teve e tem mais a ver com factores extrínsecos à produção (condições de vida do escritor, suas motivações, pressões políticas, edição e divulgação) do que com a própria criação literária, num país em que a impressão de um semanário depende da importação de papel.

Seja como for, também a literatura são-tomense passou por aquela fase eufórica de *panfletarização* e *sloganização* da escrita por que passaram também as outras literaturas africanas de língua portuguesa, depois das independências políticas. É a fase de poemas encomiásticos e celebrativos da revolução, «reconstrução nacional», figuras, datas e eventos, que ficaram registados em duas antologias, ambas de 1977: *Antologia poética juvenil de S. Tomé e Príncipe – resistência popular ao fascismo e colonialismo* e *Antologia poética de S. Tomé e Príncipe*, esta última incluindo os «poetas consagrados» e *novos* fazedores de poesia que o tempo (de desencanto, não raramente) e o gosto desapaixonado do leitor se encarregaram de seleccionar. Surgiram, pois, e afirmaram-se alguns escritores nos anos 70, e disso dá conta a mais recente antologia, *O coro dos poetas e prosadores de São Tomé e Príncipe*. De entre as novas vozes poéticas, destacam-se **Aíto Bonfim, Fernando de Macedo, Frederico Gustavo dos Anjos, Francisco Costa Alegre** e **Sacramento Neto**.

Aíto Bonfim, de seu nome Angelo de Jesus Bonfim, é autor de *Poemas* (1992), *O suicídio cultural* (romance, 1992) e do primeiro texto dramático, *A berlinização ou partilha de África* (1987) [3]. A sua escrita, assumidamente política, o que não é *a priori* demeritório, ficcionaliza situações do pensar e do fazer políticos em África, espartilhada por um *modus operandi* de antinomias, intolerâncias, exclusões e uma já endémica precariedade social, a todos os níveis. Uma escrita de combate que, tal como outrora, lhe valeu o corte da censura, durante a vigência da I República. Por seu turno, a ficção narrativa resgata, sob um olhar por vezes documental, a situação no microcosmos da roça e das zonas marginais

[3] Entenda-se: literatura escrita. Aíto Bonfim tem ainda no prelo duas obras dramáticas: *O golpe – uma autópsia* e *A invasão*, que ganhou o prémio de teatro no concurso Vozes das Ilhas, realizado em 1990, em São Tomé.

urbanas nas suas relações sócio-económicas e culturais. Citam-se, a propósito, *Rosa do Riboque e outros contos* (1985), de Albertino Bragança, a novela *Sam gentí* (1985), de Manu Barreto, e as quatro novelas de Sacramento Neto.

As novelas de Sacramento Neto, *Tonga Sofia* (1981), *Milongo* (1985), *Peneta* (1989) e *A rainha* (1992), assim como *Anguéné* (poesia, 1990), de Fernando de Macedo, e *Madala* (poesia, 1991) e *Cinzas de Madala* (poesia, 1993), de Francisco Costa Alegre, são obras que introduzem novos vectores na perspectivação da literatura são-tomense pela matriz memorialista etno-histórica em que se alicerçam os textos. Em *Anguéné*, o discurso, celebrativo, alicerça-se na (memória da) História do povo **angolar** reencenada em confronto com um certo imaginário, enquanto n'*A rainha* o texto se faz epopeia trágica também sobre a memória incómoda de um passado angolar em confronto com o (então) presente colonial e a ideia da independência. Já em *Madala* e *Cinzas de Madala* é a cultura forra que é celebrada através do resgate do código gnómico disseminado na poesia.

Duas décadas depois da independência e com uma associação de escritores, a UNEAS – União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe, *escrever* em São Tomé e Príncipe constitui uma «actividade de lazer». E como *descansar o espírito* numa sociedade em que a luta pela sobrevivência começa com a primeira refeição do dia?

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

MATA, Inocência, *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, pp. 59-73.

MATA, Inocência, *Emergência e existência de uma literatura. O caso santomense*, Linda-a-Velha, ALAC, 1993.

GUINÉ-BISSAU

Parte VI

Inocência Mata

29. A literatura da Guiné-Bissau

Objectivos de aprendizagem

Depois do estudo desta unidade didáctica, o aluno deve estar apto a:

- Problematizar as origens e a constituição da literatura guineense;
- Conhecer a produção da literatura colonial guineense e, mais especificamente, bolamense;
- Perspectivar o surgimento de uma literatura nacional;
- Avaliar o papel de caução das antologias;
- Dimensionar as duas revelações poéticas na pós-independência.

Durante algum tempo, tornou-se frequente falar do *vazio literário* guineense. De facto, se comparada à outras literaturas africanas de língua portuguesa, a literatura guineense é tardia e escassa. Contudo, tal surgimento tardio, que razões de ordem histórica e sócio-cultural explicam, não justificam o apodo de «inexistente».

Muitas razões terão contribuído para esse aparecimento tardio de uma literatura feita por guineenses, portanto de uma *elite* que pudesse assumir-se como produtora de literatura[1]. E elas talvez decorram sobretudo do facto de as guerras da resistência movidas pelos africanos à ocupação portuguesa se prolongarem até à 2.ª década deste século, o que certamente dificultou a fixação dos portugueses e a instauração de estruturas de colonização (escolas, serviços de utilidade pública, um corpo de agentes sociais, etc.), como aconteceu nas outras colónias. Do mesmo modo, a administração portuguesa não terá logrado fixar-se no interior até ao princípio deste século, o que explica a débil implantação de estruturas educacionais, não tendo assim o poder colonial proporcionado o acesso da população à instrução e à cultura e a consequente existência de guineenses formados no país (só nos anos 60 é implantado decisivamente o ensino secundário no país).

[1] Russel G. Hamilton refere algumas dessas razões, em *Literatura africana literatura necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Edições 70, 1983, p. 216.

Território subordinado, até à década de 70 do século passado, à administração de Cabo Verde, só em 1879 é que Bolama, no arquipélago dos Bijagós, então transformada em capital da colónia, é dotada de uma tipografia visando a instauração da imprensa na «Guiné Portuguesa». Não obstante isso, e a publicação do primeiro periódico, o *Boletim Oficial da Guiné* (1880-1974), apenas 40 anos depois surge o primeiro jornal na colónia, ***Ecos da Guiné* (1920)**, a que se seguirão *A Voz da Guiné* – quinzenário republicano independente (1922), e o *Pró-Guiné* (1924), sendo este órgão do Partido Republicano Democrático. Publicações pertencentes a portugueses radicados, a temática reportava-se a questões políticas que constituíam preocupação na época, a saudade da terra-mãe e a apologia do desenvolvimento colonial. Vivia-se então uma época de tensão social e étnica (deveríamos dizer racial?) e política na Guiné, que matava quaisquer veleidades de convivência inter-étnica. E é neste contexto que surge o primeiro jornal editado por um guineense, Armando António Pereira, ***O Comércio da Guiné* (1930-31)**, tendo como colaboradores Juvenal Cabral (pai de Amílcar Cabral), Alberto Gomes Pimentel, Álvaro Coelho de Mendonça, Fernando Pais de Figueiredo, Fausto Duarte, João Augusto da Silva, cabo-verdianos ou descendentes de cabo-verdianos, que constituíam o *grosso* dos africanos letrados e cuja emigração para a Guiné era incentivada pelo poder colonial e utilizados como agentes culturais da colonização na Guiné. A propósito, diz Leopoldo Amado: «antes da chegada em massa de cabo-verdianos, de facto, a bifurcação entre a sociedade guineense e a colonial era bastante acentuada. Foi o elemento étnico cabo-verdiano que aproximou as duas componentes sociais que coexistiam quase separadamente. E não foi por mero acaso que tal foi possível: a chegada em massa de emigrantes cabo-verdianos foi encorajada pelas autoridades coloniais com o fim de propiciar a miscigenação cultural e biológica, pensando erradamente como mais tarde se provou que o ambiente dela decorrente iria ao encontro dos propósitos do sistema colonial»[2].

[2] Leopoldo Amado, «A literatura colonial guineense», in *Soronda* – revista de rstudos guineenses, n.º 9 (Jan. de 1990), Bissau, INEP, p. 79.

Todavia, *O Comércio da Guiné*, significativamente subintitulado «Órgão dos interesses da Colónia», não se afastou, em termos de natureza, do discurso colonial, embora tivesse assumido a defesa dos interesses dos guineenses, o direito à instrução, a sua expansão e melhoria, contra a marginalização das populações nativas, aliás bem expressa no artigo 2.º do decreto n.º 16473, de 6 de Dezembro de 1928:

> (...) para efeitos do presente estatuto [indigenato] são considerados indígenas os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que pela sua ilustração e costumes se distingam do comum daquela raça; e não indígenas [cidadãos] os indivíduos de qualquer raça que não estejam nestas condições.

Pugnavam, porém, esses filhos da Guiné, por uma «crioulização social», como modo de inserção do nativo na sociedade colonial, realizando um típico discurso próximo da formulação luso-tropicalista, mas perfeitamente colonialista, apesar de reformista, e que poderíamos classificar como *proto-nacionalista*. Também pugnava *O Comércio da Guiné* pela defesa da cidade de Bissau, que já funcionava como capital comercial, enquanto Bolama detinha, mas só até 1931, as prerrogativas de capital política e administrativa. Discurso regionalista, sem dúvida, sobretudo se tivermos em conta o revivalismo do jornal *Bolamense*, nos anos 50, agora em defesa de Bolama (o *Arauto*, que se publicou em Bolama, de 1943 a 1947, tinha intuitos evangélicos, embora a defesa da antiga capital se manifestasse na orientação editorial). Mas *O Comércio da Guiné* conseguiu congregar um núcleo de guineenses que já começavam a nomear diferenças, a formular críticas e a preocupar-se com o destino das populações nativas, forçando, de certa maneira, os limites que o poder colonial lhes impunha. Pode dizer-se que desse grupo saíram os primeiros produtores de uma literatura de motivação guineense. De entre eles, citam-se o romancista Fausto Duarte e os contistas João Augusto da Silva e Artur Augusto da Silva.

29.1 A literatura colonial guineense

Quando, em 1979, Vasco Cabral publica, na revista *África*, n.º 5, em Lisboa, dez poemas com datas compreendidas entre 1955 e 1974, revelando-se então como poeta, Manuel Ferreira, que, em 1975, *No reino de Caliban - I*, havia considerado a Guiné literária «um espaço vazio», afirma: «os poemas de Vasco Cabral obrigam assim a delimitar as origens da poesia guineense para o ano de 1955». Russel Hamilton, no comentário que tece a propósito dessa asserção de Manuel Ferreira, considera: «dizer que os poemas de Vasco Cabral constituem as verdadeiras origens da poesia guineense talvez seja um pouco precipitado. E dizer que estas origens se aproximam das de Angola e Moçambique é dar a impressão de que um caso isolado pode constituir, retrospectivamente, o início de uma literatura»[1]. De facto, a existência de um sistema literário pressupõe uma tradição. Mais: uma memória da tradição. Vasco Cabral tem, efectivamente, um lugar especial na literatura guineense. Como pioneiro? Não nos parece. Mesmo porque, antes dele, Amílcar Cabral escrevera e publicara[2]. Amílcar Cabral.

[1] Russel G. Hamilton, op. cit., p. 23.

[2] Cf. Osvaldo Osório, *Emergência da poesia em Amílcar Cabral – 30 poemas*, Praia, Edição Grafedito, Col. Dragoeiro (Estudos e Documentos), s/d [1983]. O A. faz uma sinopse e tentativa de fixação da cronologia dos poemas de Amílcar Cabral, *incluindo os publicados*.

cabo-verdiano e guineense e que mais recentemente foi incluído na *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990), com prefácio de Manuel Ferreira.

Considerando que o espectro de uma literatura não é monocolor, não se esgotando numa opção estética, e **sem subestimar o papel demiúrgico de um sistema nacional da poesia de Amílcar Cabral, António Baticã Ferreira, Vasco Cabral, Hélder Proença e as vozes colectivas das antologias, é preciso recuar às *primeiras manifestações literárias* (atente-se no sublinhado) na Guiné-Bissau**. E elas datam da década de 30 e com uma pujança singular – é a literatura colonial, única manifestação sistemática com uma convergência temática no âmbito literário no período colonial, produzida por *metropolitanos* e cabo-verdianos radicados.

Mas, entre os escritores coloniais guineenses, destacam-se **Fernanda de Castro** e **Fausto Duarte**.

Fernanda de Castro é autora de uma obra imensa, de que fazem parte dois livros juvenis, *Mariazinha em África* (1925) e *Aventuras de Mariazinha em África* (1929), além de um romance, *O veneno do sol* (1928), e um longo poema, já emblemático da colonialidade literária, *África raiz* (1966). Fernanda de Castro pode considerar-se, então, pioneira de uma escrita africana de temática guineense.

Fausto Duarte, por seu turno, inaugura a sua actividade literária de temática guineense em 1934, com *Auá – novela negra*, contendo um prefácio de Aquilino Ribeiro e ganhando o 1.º Prémio de Literatura Colonial: nove anos depois de *Mariazinha em África* e quatro anos depois de *O veneno do sol*; três anos depois de Afonso Correia ter publicado *Bacomé Saubú*, uma história passada no universo nalú, construída com signos mais estereotípicos de uma primitiva colonialidade; e um ano depois do conto «A paixão da balanta», de Julião Quintinha (in *Novela Africana*). O rastreio dessa cronologia bibliográfica pretende acentuar a diferença na discursividade colonial que a escrita de Fausto Duarte inaugura, em que já se lê a percepção, até a formulação reflexiva, de uma diferença social e étnica, ainda que ao nível cultural haja uma completa rasura dessa nomeação e muito menos o seu equacionamento em contexto colonial.

Auá é, por exemplo, uma novela reveladora de um determinado conhecimento sócio-cultural e até linguístico, oscilando a narrativa entre a descrição do espaço e «arrastando-se» para um clima de conflito cultural (a cultura *peulh* e os valores mal assimilados da civilização ocidental, o que leva Malam a comportamentos aparentemente contraditórios, quando confrontado com situações concretas do quotidiano social), embora seja um tanto precipitado considerar, como Russel Hamilton, que a obra de Fausto Duarte «apresente o africano e a sua cultura sob uma luz favorável»[1]. Talvez seja também um tanto temerária a consideração, feita por Benjamim Pinto Bull, em «Fausto Duarte: à la recherche de l'identité guinéenne?», de que Fausto Duarte é um dos pioneiros no delinear de uma identidade cultural guineense, ainda que o mesmo autor tenha salvaguardado o tom categórico, modalizando a sua asserção com a «tentativa tímida com um certo paternalismo no estu-

[1] Russel Hamilton, *Literatura africana literatura necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Lisboa Edições 70, 1983, p. 217.

do dos valores culturais guineenses» porque «havia o peso do silêncio do Portugal colonizador para o que era cultura guineense»[1].

Outrossim, a obra de Fausto Duarte de temática guineense, que encerra com *A revolta* (1945), passando por *O negro sem alma* (1935) e *Foram estes os vencidos* (1945)[2], actualiza um discurso colonial de cuja estruturação emana a significação de uma ultramarinidade, em que a disposição ideológica, não sendo celebrativa, é apologética do fazer luso, colonizador, civilizador e evangelizador na Guiné.

Por seu turno, o livro *Poemas*, de Carlos Semedo, parece ser um caso único na literatura da Guiné-Bissau no período colonial. Datado de 1963, numa edição do jornal *Bolamense*, *Poemas* insere-se numa corrente revivalista de que o próprio *Bolamense* foi o principal protagonista e núcleo congregador do canto à velha Bolama que perdera para Bissau as prerrogativas de cidade capital nos anos 30.

29.2 Uma literatura nacional

1963 é um ano significativo na literatura guineense. É o ano da publicação, em São Paulo, de *Poetas e contistas africanos*, de João Alves das Neves, em que, como representação literária da Guiné-Bissau, figura António Baticã Ferreira, que, em 1972, publicará em *Poesia e ficção* e, em 1973, em *Poilão*. Médico nascido em Canchungo – Cacheu, em 1939, e formado na Suíça, Baticã Ferreira viveu grande parte da sua vida em Dacar, vindo a falecer em Lisboa. A poesia de Baticã Ferreira, que doravante irá figurar em antologias como poeta guineense, releva de uma angustiada tentativa de identificação com a terra natal, expressa pela evocação da infância e de uma visão idílica da natureza captada através de uma imagética sinestésica, de teor telúrico, talvez devido à dolorosa consciência da ruptura decorrente da situação de exílio geográfico e cultural do poeta.

Num outro poema, «A fonte», o sujeito parece reivindicar a fonte, configurando-se já uma tímida africanidade, circunscrita, não obstante, pelos limites de uma cultura espartilhada pelo mito da assimilação. Neste contexto, é significativo o facto de António Baticã Ferreira não ter sido incluído numa recente antologia, *Antologia poética da Guiné-Bissau*, publicada em 1990 e coordenada pelo Centro Cultural Português em Bissau e pela União dos Artistas e Escritores da Guiné-Bissau.

Em 1973, é publicado o caderno de poesias de onze autores, *Poilão*, pelo Grupo Desportivo e Cultural dos Empregados do Banco Nacional Ultramarino, em que participaram quatro guineenses: António Baticã Ferreira, Pascoal d'Artagnan Aurigemma, Atanásio Miranda e Tavares Moreira. Testemunho da primeira voz colectiva guineense, *Poilão* não teve, porém, «consequência», apenas Pascoal d'Artagnan prosseguindo pelos trilhos literários (Baticã Ferreira já era conhecido), com *Djarama*, em 1978, uma colectânea de poemas cujo título, em língua fula, significa «obrigado». Segundo Manuel de Brito Semedo, no artigo «Guiné-Bissau – Renascimento da Literatura?» (1988)[3] e, depois, Manuel Ferreira

[1] In B. A. Junior, *et al.*, *Les littératures africaines de langue portugaise*, Paris, Gulbenkian, 1985, p. 323.

[2] *Rumo ao degredo*, de 1939, tantas vezes citado, não é, de facto, de temática guineense.

[3] In *África/jornal*, (6-Out.-1988), Lisboa, p. 28.

no prefácio da *Antologia poética da Guiné-Bissau*, Pascoal d'Artagnan tem em preparação mais dois livros, *Amor e esperança* (poesia) e *Fonte de pluba* (conto).

29.3 As antologias poéticas e o seu papel na afirmação da literatura guineense

Os anos 70 conheceram três outros testemunhos de uma voz colectiva, em que se revelaram jovens, alguns ainda estudantes do liceu. São eles: *Mantenhas para quem luta! – a nova poesia da Guiné-Bissau* (1977), em que se revelaram catorze jovens, tendo seis (Armando Salvaterra, António Soares Lopes, Jr., Hélder Proença, Justino Nunes Monteiro, Nagib Farid Said e José Carlos Schwartz) continuado na *Antologia dos jovens poetas – momentos primeiros da construção* (1978) e *Os continuadores da revolução e a recordação do passado recente* (s.d. – 1979), esta publicada em Bolama. Note-se, a propósito, que estas antologias foram publicadas quando o angolano Mário Pinto de Andrade era responsável pelo chamado Conselho Nacional de Cultura, sendo as duas primeiras editadas por esse organismo.

O significado dessas antologias ultrapassa o âmbito da qualidade literária desses textos e adquire um valor sócio-ideológico e um importante papel histórico no quadro da afirmação sociológica de um sistema literário nacional. São as primeiras obras literárias que se publicam depois da independência e dessa força legitimadora tem consciência o prefaciador, anónimo, da primeira, quando afirma que «o que determina a qualidade é a função, pelo valor social que possa representar»[1]. Por isso, Russel Hamilton considera que «os poemas recolhidos nos dois [primeiros] volumes levam a marca da durabilidade em vez da transitoriedade histórica, apesar de serem, na sua maioria, poemas de circunstância» porque, acrescenta, «constituem a base duma nova literatura num país praticamente sem a tradição de uma escrita literária autónoma» (p. 221).

[1] *Mantenhas para quem luta! – a nova poesia da Guiné-Bissau*, Bissau, Conselho Nacional de Cultura, 1977, p. 6.

A primeira antologia, *Mantenhas para quem luta!* («mantenhas» que, em crioulo, significa «saudações/cumprimentos»), com um prefácio vincadamente marcado pela ideologia revolucionária do momento histórico que se vivia, assenta numa retórica de assumido compromisso político, em que a veemência da expressão, tão eufórica, se torna panfletária, desvirtuando-se a forma. A estética dessa poesia constrói símbolos, signos e motivos já anteriormente actualizados na escrita de outras áreas geo-poéticas e que configuram os núcleos temáticos de dimensão social (o anti-colonialismo, a denúncia da precariedade social, da repressão política, de que Pindjiguiti é o símbolo) e de dimensão cultural (a Mãe-África e a identidade negro-africana, a identidade poeta/povo, a verberação da assimilação cultural e o seu corolário, a alienação), mas também a liberdade, a consagração da vitória, a celebração da pátria e de Amílcar Cabral.

Continuando no mesmo trilho, *Antologia dos jovens poetas* tem um, igualmente circunstancial, prefácio de H. T. (que supomos tratar-se de Hélder Tavares Proença, uma das revelações de 1977), «Em saudação ao XI Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes». Segundo o prefaciador, a antologia «é uma mani-

festação exaltante da contribuição e dinâmica dos valores culturais do nosso povo ao património cultural e universal»[1]. Outrossim é a última antologia *Os continuadores da revolução*, cujos participantes são jovens da então Escola Piloto de Bolama, transferida de Conacri, assumindo a colectivização da voz até no prefácio: «os poemas destes alunos poetas ou poetas alunos são poemas militantes, de participação e de engajamento na luta pela emancipação do seu povo. São poemas da história da luta de libertação, vivida e reflectida na rara sensibilidade poética destes alunos»[2].

[1] *Antologia dos jovens poetas — momentos primeiros da construção*, Bissau, Conselho Nacional da Cultura, 1978, p. 10.

[2] *Os continuadores da revolução e a recordação do passado recente*, Bolama, D.E.D.I.L.D., s/d [1979], p. 7.

Outro aspecto que marca o lugar histórico dessas antologias, sobretudo das duas primeiras, é a utilização do crioulo como língua de criação literária. Se *Mantenhas para quem luta!* incluía apenas dois poemas em crioulo, de José Carlos, com tradução em português, *Antologia dos jovens poetas* alargará esse número para dezanove, numa secção denominada «Espaço Crioulo», sem tradução. Entre os poetas em crioulo, José Carlos é, sem dúvida, paradigmático. A sua poesia-canção resgata a rítmica da música popular, o que fez com que essa poesia tenha tido uma recepção massiva.

Primeiramente, língua circunscrita à área urbana, o crioulo, durante a guerrilha, ganhou um alcance nacional devido à mobilização popular, o que terá contribuído grandemente para a sua utilização como língua literária.

Já nos anos 90, duas outras antologias foram publicadas, confirmando as vozes reveladas nos anos 70, algumas das quais nunca mais se haviam manifestado: *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990), já citada anteriormente, e *O eco do pranto. A criança na poesia moderna guineense* (1992).

A *Antologia poética da Guiné-Bissau* é a reconfirmação da maturidade de uma literatura nacional guineense. Revelando dois poetas, Jorge Cabral e Domingas Samy (pelo menos em língua portuguesa, uma vez que a poetisa teria publicado alguns poemas em russo enquanto estudava na União Soviética) e, de certo modo, um terceiro, uma vez que Eunice Borges, em *Poilão*, se assumira como cabo-verdiana, a antologia tem uma atitude inovadora: a assunção da dupla nacionalidade literária de Amílcar Cabral, de quem foram seleccionados sete poemas. Mais: o primeiro poema, «Ilha», ou mesmo «Regresso», releva, nitidamente, de uma tentativa de identificação com a terra cabo-verdiana, embora num discurso *aberto*, numa pacífica assunção de uma (por vezes dolorosa) fraternidade. **O prefácio é de Manuel Ferreira e é talvez a mais completa abordagem da poesia nacional guineense**.

Por seu turno, *O eco do pranto*, colectânea concebida sob a égide da UNICEF, em saudação à Cimeira Mundial da Criança, em 1990, e com maravilhosos desenhos de Diamantino Monteiro e Katalã, não revelando nenhum escritor, é uma compilação dos poemas cujo tema fosse a criança, cujos sujeitos poéticos fossem crianças, poemas que, de qualquer modo, estivessem ligados à criança ou, como diz o prefaciador, poemas dedicados à criança. Mas, parece-nos, a grande importância dessa antologia é que revela, pela primeira vez, uma reflexão crítica feita de dentro, por um guineense. Com efeito, a introdução é de Leo-

poldo Amado, que já citámos, um historiador que se vem revelando preocupado com a problemática da literatura guineense.

29.4 Hélder Proença, a voz jovem da poesia guineense

De entre os poetas revelados nas primeiras antologias referidas, poucos prosseguiram o ofício, com poesia dispersa. Hélder Proença é um deles, publicando, em 1982, *Não posso adiar a palavra*, revelando-se, então com 26 anos, um poeta «amadurecido» pelo tempo e pela visão desapaixonada do momento. Sem se desvincular da enunciação ideológica (alguns poemas já haviam sido publicados), a sua poesia já evidencia, de maneira sugestiva, o labor consciente que se manifesta nos níveis formalizantes da mensagem literária: a concertação tecida da matéria sonora, das imagens e da rítmica e até da utilização gráfica da página. Nessa *performance* técnico-formal, o tecido social e ideológico engendra uma linguagem simbólica, transfigurada do real, mas ainda vinculadamente radicada nele. Mas até os temas se diversificam: além da celebração da pátria e dos heróis, o sentimento pátrio harmoniza-se com o amoroso e até o erótico e o sujeito é, então, simultaneamente aquele que pensa e sente, ama e odeia, ri e chora. É a catarse dos lugares comuns e o triunfo do homem pleno que se deixa envolver pelo fascínio da volúpia e se verticaliza na reivindicação de uma pátria de cidadãos individualizados.

O próprio macrotexto convida-nos a essa procura de discursos paralelos. Divide-se em três partes: «As trincheiras também cantam, amor», «Entre mim e o canto, a poesia» e «Vem, Pátria, nesta proposta do amanhecer». E o último poema é também um manifesto: «Juramento».

29.5 O lugar de Vasco Cabral

Mas um ano antes, Vasco Cabral, que havia sido revelado na revista *África*, em 1979, conforme já assinalámos, publicara *A luta é a minha primavera* (1981).

Natural de Farim, onde nasceu no ano de 1926, formado pelo Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras da Universidade Técnica de Lisboa, Vasco Cabral é contemporâneo e companheiro de Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Francisco José Tenreiro, Alda Espírito Santo e Mário de Andrade, para só citar alguns dos mais significativos nomes dessa plêiade de africanos intelectuais e poetas, dessa geração da Casa dos Estudantes do Império, dolorosamente conscientes do seu estatuto de exilados geográfica e culturalmente. As notas biográficas contidas na contracapa do livro, que tem o prefácio de Fernando J. B. Martinho e cinco ilustrações de Sá Nogueira, enfatizam o seu fazer político, do homem político mais preocupado com a vocação libertária da sua mensagem do que com a sua elaboração estética.

A colectânea, contendo 59 poemas, divide-se em cinco enunciados: Amor, Infância e adolescência, Esperança, Luta e progresso e Paz. Os signos desses

enunciados configuram os temas de protesto, a verberação do colonialismo e seus males corolários, a expressão da identidade e da evocação da Terra-Mãe, símbolo e signo da estética da Negritude, a celebração do solo pátrio, como nos três mais exortativos poemas do autor, «África! Ergue-te e caminha», «Avante, África!» e «África, liberta-te!».

À primeira vista, uma escrita em desfasamento com o tempo. Mas é preciso não esquecer que o mais antigo poema da colectânea, «Ricaço», data de 1951, o que explica o compromisso ideológico, a intenção da transformacão social, tão cara à ideologia marxista, e a disponibilidade revolucionária dessa poesia, em 1981.

Mesmo no discurso de contaminação lírica, como, por exemplo, na poesia da evocação do passado, a metáfora da nostalgia da infância surge, tal como na literatura angolana, como veículo de crítica da sua situação presente, diferentemente do que acontece na poesia de seu compatriota Baticã Ferreira.

Algures, dissemos que da literatura guineense já não fazia sentido dizer-se que é escassa [1]. Reiteramos essa pressuposição, chamando a atenção para a necessidade de se pesquisar a sua idiossincrasia.

[1] Inocência Mata, *Pelos trilhos da literatura africana de língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, p. 31.

BIBLIOGRAFIA

1. Leituras complementares

GOMES, Aldónio & CAVACAS, Fernanda, «Une naissance littéraire tardive» e «Vers une littérature nationale», in *Notre Librairie*, n.° 112 (1992), Paris, CLEF, pp. 92 e 101--106.

MATA, Inocência, *Pelos trilhos da literatura africana de língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992, pp. 19-31.

ROSA, Luciano Caetano da, «A literatura na Guiné-Bissau», in Luciano Caetano da Rosa & Axel Schonberger (orgs.), «Studien zur Lusographie in Afrika», *Beihefte zu Lusorama/Suplementos de Lusorama*, 3.ª série, tomo V (1993), Frankfurt, TFM/Domus Editoria Europea, pp. 59-267.

Parte VII – Complementar

Glossário [1]

Siglas dos países: Angola (A), Cabo Verde (C), Guiné-Bissau (G), Moçambique (M) São Tomé e Príncipe (S) Geral (Ge).

Abuamar (A) – espantar.
Africaander (= afrikaander) (Ge) – língua dos *boers*.
Aiuê! (Ge) – ai!, credo!
Aka! (= haka!) (A) – chiça!
Alakavuma (M) – lagarto a que se associam poderes mágicos, pressagiando malefícios para uma comunidade, após as chuvas.
Alembamento (A) – dote de noivado.
Alma-biafada (G) – ave.
Ambanine (M) – significa aproximadamente *adeus a todos*.
Ambaquista (A) – da região de Ambaca; diz-se da ironia e do humor corrosivos dos dessa região, próprios também de certa literatura.
Ambul'o Kuku (A) – deixa o avô!
Angolar (A) – moeda angolana no tempo colonial.
Angú (S) – banana cozida, esmagada, para comer com calúlú, blá-blá ou muzengué.
Anhara (A) – planície de capim rasteiro, prado.
Arimo (A) – terrenos cultivados junto à habitação.
Aringa (M) – aldeia fortificada.
Arreganhar (A) – ameaçar.
Assa (A) – o negro albino.
Assimilado (Ge) – o Estatuto dos povos coloniais estabeleceu, em 1954, que qualquer cidadão das colónias, mediante certas condições (de falar correctamente o português e outras), adquiriam a cidadania igual à dos portugueses.
Atabaque (M) – tambor.
Attica (Ge) – local nos EUA.
Auá! (A) – interjeição de espanto.
Avil (A) – amigo íntimo (gíria).
Baçula (A) – rasteira.
Badio (C) – natural da ilha do Fogo.
Baga-baga (G) – salalé, formiga branca.
Bailundo (A) – povo do planalto central.
Bala (A) – dinheiro.
Balafon (G) – instrumento musical.
Balaio (A) – cesto.
Bambara (G) – povo da África Ocidental, a norte do Equador.
Banana-pão (S) – banana, que chega a atingir 30 cm., que se come cozida, assada ou frita.
Bança (S) – nervura principal da folha da palmeira.
Bandola (S) – saco de serapilheira para as colheitas.
Banga (A) – prestígio, categoria, vaidade.
Banja (M) – assembleia de povoação.
Bassula (A) – golpe de luta; pancada.
Batanga (G) – pão cozido sobre chapa de ferro ou de barro.
Bate-pa (= Batepá) (S) – situa-se em São Tomé e Príncipe; ali houve um massacre cometido pelas autoridades coloniais, em 1953.
Batuta (A) – conhecedor, competente.
Bazar (Ge) – fugir.
Beleca (M) – costume tradicional de transportar os bebés às costas.
Bentabá (= bentém) (G) – estrado de troncos para reuniões.
Berrida (A) – corrida; expulsão.
Bessa-ngana (A) – rapariga.
Bessá! (A) – a sua benção!
Besugo (A) – branco saloio.
Bilo-bilana (M) – passarinho.
Bimba (A) – espécie de vime.
Bissapa (A) – arbusto.
Bitacaia (A) – pulga que se anicha nos dedos dos pés, tornando-se incómoda.
Blá-blá (S) – prato são-tomense com peixe, óleo de palma, quiabo, couve e folhas de agrião ou maquêquê.
Boas-horas (C) – cumprimento antes do almoço.
Boavista (A) – musseque de Luanda.
Bocar (A) – falar.

[1] Fontes, cujos extractos sofreram adaptações: José Craveirinha, *Karingana ua karingana*, Lisboa, Ed. 70, 1982; Luís Carlos Patraquim, *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*, Linda-a-Velha, ALAC, 1991; Dr. João de Vasconcelos (Luanda): manuscrito; José Eduardo Agualusa, *A feira dos assombrados*, Lisboa, Vega, 1992; José Luandino Vieira, *Luuanda*, 9.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1989; Fernando Couto, «O português de Moçambique», in *Jornal de Letras, Artes & Ideias* (31-10-1988), Lisboa, p. 12; Pepetela, *O cão e os caluandas*, Lisboa, Dom Quixote, 1985; Agostinho Neto, *Sagrada esperança*, 11.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1987; *Textos africanos de expressão portuguesa*, Luanda, Ministério da Educação, s. d.; Geraldo Bessa Victor, *Monandengue*, Lisboa, Livraria Portugal, 1973; Albertino Bragança, *Rosa do Riboque e outros contos*, São Tomé, Cadernos Gravana Nova, 1985; Uanhenga Xitu, *Manana*, 2.ª ed., Lisboa, Ed. 70, 1978; Mário de Andrade, *Antologia temática de poesia africana*, vol. 2, Lisboa, Sá da Costa, 1975; Manuel Lopes, *Os flagelados do vento leste*, 3.ª ed., Lisboa, Vega, 1991; Teixeira de Sousa, *Na Ribeira de Deus*, Lisboa, Europa-América, 1992; Teixeira de Sousa, *Xaguate*, Lisboa, Europa-América, 1988; Euclides de Menezes, *Toti Cadabra e outras estórias*, Lisboa, Ália, 1984; Luciano Caetano da Rosa, «A literatura na Guiné-Bissau», in *Suplementos de Lusorama* («Studien zur Lusographie in Afrika»), 3.ª série, tomo V (1993), Frankfurt, TFM/Domus, pp. 59-267.

Boer (Ge) – sul-africano branco, descendente de holandeses.
Bofeta (A) – pano preto.
Boi (A) – liamba, *marijuana* (gíria).
Bolanha (G) – arrozal.
Bombolon (G) – instrumento musical de percussão; transmissor de mensagens a grande distância.
Bombó (A) – farinha de mandioca.
Bongolo (M) – burro.
Bongolon (C) – variedade de feijão.
Bubu (G) – vestido.
Bué (A) – muito.
Bufado (S) – salteador embuçado.
Bugio (A) – tipo de macaco.
Bula-bula (M) – conversa.
Bulauê (S) – dança muito agitada.
Buli (C e G) – cabaça.
Bumbar (A) – trabalhar.
Bumbo (A) – negro (pejorativo).
Bungular (A) – remexer o corpo como um feiticeiro.
Butadô vungo (S) – o cantor principal que, no *socópé*, dá o mote.
Buxila (A) – filha de escrava ou de mulher livre, nascida na casa em que serve.
Cabiri (ver *kabíri*).
Cabobo (A) – sem dentes.
Cabrito (A) – filho de pessoa branca e mulata.
Cachupa (C) – o mais conhecido prato típico, semelhante ao cozido à portuguesa.
Cacimba (A) – lagoa de chuva; poço; cisterna.
Cacimbado (A) – cheio de cacimbo; perturbado.
Cacimbo (A) – relento, orvalho; estação fria.
Caçambula (A) – jogo infantil.
Cadavez (A) – talvez.
Cafeco (A) – virgem.
Cafofo (A) – cego; diminutivo de *quifofo*, ceguinho.
Cafoto (A) – erva para os pescadores do rio Zaire atordoarem os peixes.
Cafuca (A) – insecto que, escondido na areia solta, devora outros.
Cafucambolar (A) – cambalhotar.
Cagarra (C) – ave palmípede marinha.
Cajamanga (S) – fruta da cajamangueira.
Cajinjeiro (A) – avarento.
Calema (A) – borrasca no mar alto.
Caluanda (A) – indivíduo natural de Luanda.
Calúlú (S) – prato de óleo de palma, galinha, peixe fumado, camarão, quiabo, cebola, beringela, *ossami*, etc.
Calunga (= kalunga) (A) – mar; oceano; deus do mar.
Cambular (A) – atrair, adular, arregimentar (de *kukambula*, apanhar uma coisa em movimento).
Cambuta (A) – baixo, pequeno.
Camoca (C) – farinha de milho torrado.
Campuna (A) – camponês.
Camuelo (A) – invejoso, avarento (de *muelu*, soleira da porta ou estreiteza).
Camundongo (A) – ratinho; designação vulgar (e pejorativa) do luandense.
Cana'ngana (A) – não, senhor!
Candingolo (A) – bebida fermentada de milho.
Caneco (M) – o hindu cristão (pejorativo).
Canganhiça (M) – enganar com esperteza; feitiçaria.
Cangar (A) – prender (gíria).
Cangarra (M) – cesta.
Cangonha (A) – estupefaciente.
Cangundo (A) – branco de baixa condição e grosseiro.
Canhé (A) – jogo infantil do toca e foge.
Canhota (C) – ave branca da família do abutre.
Canhoto (C) – cachimbo rudimentar.
Caniço (M) – bairro de lata.
Canoa (S) – espécie de banheira (lagar) de tronco de árvore ou de cimento para se pisar o andim.
Canvi (S) – palha resultante do andim, para atear o lume.
Capanga (A) – golpe de luta; braço à volta do pescoço; nuca, pescoço.
Capiango (A) – roubo, delinquência.
Capianguista (A) – gatuno.
Capiar (A) – fazer fintas, driblar.
Capoeira (S) – mato, óbò.
Capopa (A) – fonte; curso de água.
Capulana (M) – pano típico, estampado, de prestígio, com que as mulheres se vestem, até aos tornozelos.
Carambola (S) – fruto da caramboleira.
Caramô (G) – sacerdote, profeta fula.
Cariengue (A) – assalariado, de aluguer (do quimbundo *kadiengue*).
Cassacambe (A) – ave fabulosa do imaginário quimbundo.
Cassanda (A) – nome dado às prostitutas portuguesas, antigamente, a cumprirem pena de degredo; branca de má educação; as brancas e mestiças antigas que usavam panos.
Cassumbular (A) – tirar a cassumbula, em jogo infantil.
Cassuneira (A) – arbusto, planta.
Casuarina (A) – árvore que se dá na areia da praia.
Catituí (A) – pássaro.
Caxexe (A) – ocultamente.
Cayatte (A) – musseque de Luanda.

Cazumbi (A) – alma de antepassado, errante, espírito.
Cápsula (S) – cacau.
Cê-Efe-Bê (A) – Caminhos de Ferro de Benguela.
Cê-Efe-Éle (A) – Caminhos de Ferro de Luanda.
Chaluto mu muzumbo (A) – de charuto ou cigarro nos lábios.
Chana (= xana) (A) – savana, planície.
Chango (M) – espécie de gazela.
Charoco (S) – peixe de rio que o povo consome.
Chibalo (= xibalo) (M) – trabalho compelido.
Chicudo (M) – forma de *escudo*.
Chicuembo (= xicuembo) (M) – feitiço, feitiçaria.
Chifunfununo (M) – carocha que faz rolar uma bola de excremento.
Chigubo (ver *Xigubo*).
Chimba (A) – cipaio.
Chingufo (= xingufo) (A) – grande tambor.
Chipala (A) – cara.
Chirico (M) – pássaro.
Chovar (M) – empurrar.
Cipaio (= sipaio) (A) – polícia auxiliar africano, da administração.
Clêclê (S) – parte espinhosa da nervura principal da palmeira dendém, seca, para atear o lume.
Coalbrook (M) – Mina de carvão no Transval, onde morreram centenas de mineiros negros num grave desastre.
Cocaiar (A) – espreitar (do quimbundo *kukaia*).
Coche (A) – um pouco, um pedaço (gíria).
Cocho (M) – almadia.
Coconote (G) – amêndoa de palma.
Cocuana (M) – velho, avô. Tratamento respeitoso.
Codê (C) – o filho caçula.
Coladeira (C) – música e dança típica; mulher que integra o coro nas festas de S. João, S. Pedro e S. Filipe.
Componde (M) – os acantonamentos ou «reservas» de trabalhadores na África do Sul (do inglês *compound*); barracão, camarata.
Congolon (C) – casca da cabaça seca.
Cora (= corá) (G) – harpa dupla com cabaça.
Corricar (A) – pescar com cana num barco em movimento lento.
Cotá-béga (S) – último filho de uma pessoa.
Côcô d'água (S) – tipo de matabala aquática de quase todos os rios.
Crã (C) – escalvado.
Crueira (A) – mandioca seca.
Cuacar (A) – voz de pato.
Cubar (A) – dormir (gíria).
Cubata (A) – palhota, choupana, residência africana modesta.
Cuca (M) – cozinheiro.
Cuche-cuche (M) – feitiço.
Culimada (M) – cavar para semear. Do ronga *ku-rima*.
Dalonga-longa (A) – esperança, futuro.
Damba (A) – duna.
Danço (= danço-congo) (S) – dança folclórica.
Daxa (G) – imposto pago por comerciantes às autoridades africanas.
Desamparinho (C) – crepúsculo.
Desconseguir (A e M) – não conseguir.
Diamba (A) – erva de fumo, liamba, extraída do cânhamo, marijuana.
Dias-há (C) – há muito tempo.
Dibanza (A) – dança.
Dibunda (A) – embrulho, trouxa.
Dicanza (A) – instrumento de percussão (reco-reco), espécie de chocalho com vara.
Dikamba dietu (A) – nosso amigo.
Dikangalakata (A) – planície arenosa e agreste, semelhante à chana (de transição).
Dikoso (A) – remédio de quimbanda.
Dikuua (A) – capim das margens de lagoas e rios.
Dilemba (A) – casa para ritos de jovens pré-nupciais ou mulheres casadas que apresentam problemas de fecundidade.
Diloa (A) – lodo.
Dilombe (A) – casa ou lugar no campo para determinados ritos.
Dimba (A) – sarilho.
Dingo (A) – qualidade de capim.
Dingola (A) – dança.
Disakela (A) – sessão de xinguilamento para invocar os espíritos.
Dizamba (A) – chapéu de palha.
Dizanga (A) – lagoa, local de águas paradas ou mesmo pantanosas.
Dja (C) – ilha.
Djidiu (G) – aedo, *griot*, que actua sobretudo para os nobres.
Djongô (C) – sonolência.
Djoni (= John, Johne) (M) – minas do Rand.
Djógó (S) – prato com ossami, misquito, óleo de palma, quiabo, peixe seco ou fumado, etc.
Dogon (G) – povo de região do Mali.
Dongo (A) – pequeno barco, tipo piroga, escavado em tronco de árvore, típico dos pescadores de Luanda.

Dril (C) – tecido de linho.
Dúia (A) – moça (gíria).
Eme (A) – eu.
Empacaceiros (A) – antigo corpo de soldados municipais.
Epalanga (A) – nome próprio de homem.
Fachola (M) – pá (do inglês *fire-shovel*).
Falucho (C) – veleiro de um só mastro.
Fanguista (A) – ladrão.
Farme (M) – quinta (do inglês).
Fedegosa (C) – planta quenopodiácea, cujas sementes substituem o café.
Fembar ou *ku-femba* (M) – exorcismo contra doenças e demónios procedentes de alguém.
Ferrera (A) – peixe de Angola.
Fimba (A) – mergulho.
Forro (S) – natural e um dos dialectos de São Tomé e Príncipe; gancho para tirar as cápsulas dos cacaueiros.
Fuba (A) – farinha de mandioca.
Fubeiro (A) – comerciante do mato.
Fula (A) – de cor parda e brilhante (filha de pessoa mulata e negra).
Funante (A) – antigos comerciantes, geralmente portugueses, que percorriam o interior.
Funco (C) – habitação pobre, coberta de palha, geralmente dos negros.
Funda (A) – localidade nos arredores de Luanda.
Fundão (S) – terraço onde se dançava ao ritmo de instrumentos de corda; principal sítio de festas na vila da Trindade.
Funji (A) – alimento de mandioca.
Gala-gala (M) – lagarto de cabeça azul que vive nas árvores de médio e grande porte.
Gamboas (M) – pesca na praia por meio de estacas (o peixe fica preso na maré baixa).
Gandu (S) – tubarão.
Ganguissa (M) – namorar, requestar.
Gã-galhã-galhã (M) – onomatopeia do rodar do carro-eléctrico nos carris.
Géssu (S) – cachimbo.
Ginga (M) – bicicleta.
Ginguba (A) – amendoim.
Godido (M) – personagem revoltoso, histórico.
Gongom (C) – fantasma, bicho-papão.
Gravana (S) – estação seca (de Junho a meados de Setembro).
Gravanita (S) – estação seca que vai de Dezembro até final de Janeiro ou Fevereiro.
Gri-gri (G) – amuleto.
Grogue (C) – aguardente.
Grossar (M) – embriagar-se.
Grota (S) – terreno inclinado na intercepção de montanhas.
Guala (M) – alavanca.
Guambú (S) – morcego.
Gueta (A) – branco de baixa condição, grosseiro.
Guisa (C) – choro pelos mortos.
Gumbatete (A) – abelha obreira, que faz ninho de barro.
Gunga (A) – grande antílope.
Haka! (A) – interjeição de espanto.
Haku (A) – a primeira comida que se dá a uma criança.
Harmatão (C) – vento ardente proveniente do Sahara; lestada; suão.
Hebu (A) – indivíduo de longa gestação, a que se atribuem capacidades mágicas.
Homba (A) – bolsa de pano e cinta.
Honga (A) – vale, seguido ou não de planície.
Hula (A) – creme ou pomada medicamentosa ou cosmética.
Icolibengo (A) – natural de Icolo e Bengo, região próxima de Luanda, onde nasceu Agostinho Neto.
Idjogó (S) – prato típico.
Imbamba (A) – carga, pacote, embrulho (*bicuata*, em umbundo).
Imbondeiro (Ge) – árvore africana de grande porte, de tronco muito largo e copa esparsa (baobá).
Impis (M) – hostes.
Ingombotas (A) – bairro de Luanda; árvore frondosa.
Inguavana (M) – prostituta.
Inhame (S e G) – planta monocotiledónea, tuberosa, alimentícia.
Inhame-gudú (S) – inhame tipicamente são-tomense.
Inhé (S) – parte superior do bancá, para cestos, cordas, etc.
Inhé-pléto (S) – árvore delgada e muito alta, que serve para ripas, remos, etc.
Isaquente (S) – espécie de pinhão da isanqueira, para cozinhar.
Izê-blancú (S) – camarão branco e mole.
Izê-fundú (S) – camarão esverdeado e mole.
Ímpis (M) – hostes.
Jagacida (C) – prato de farinha de milho e feijão. Mistura (em sentido figurado).
Jamanta (A) – raia gigante.
Jamba (A) – zona mineira (ferro) no sul de Angola.
Javite (A) – machado de folha curta.
Jikula mesu (A) – abre os olhos! (expressão quimbunda para chamar a atenção dos distraídos).

Jimboa (A) – ervas comestíveis.
Jindembu (A) – drogas mágicas.
Jindungo (A) – fruto do jindungueiro; malagueta pequena.
Jinguba (A) – amendoim.
Jinguna (A) – formiga de asas, que aparece após as chuvas.
Jinjilu (A) – frutos comestíveis.
Jinongonongo (A) – enigma, adivinha.
Jitterbug (Ge) – o *swing* dos anos 20-40.
João «Mulato» (M) – famoso sipaio (polícia africano) que aterrorizava os subúrbios.
Jobar (M) – conseguir emprego.
Jone (M) – abreviatura de Joanesburgo.
Junbai (G) – convívio.
Junco (= rabo-de-junco) (A) – passarinho de rabo comprido.
Ka-mpfumo (M) – no Reino.
Kabíri (A) – raça de cão; localidade no rio Bengo; gente de má índole; galinha.
Kabokomeu (A) – grupo carnavalesco de Luanda.
Kabulu (A) – lebre.
Kalundu (A) – divindade ou espírito justiceiro, presente na natureza.
Kam'tuta (A) – coxo.
Kamavua (A) – azarento (alcunha).
Kamba (A) – amigo.
Kambala (A) – pequena canoa.
Kamueka (A) – bebedeira (gíria).
Kamuxi (A) – *ka*, pequeno; *muxi*, árvore.
Kana kassule sukuama (A) – não, Kassule, chiça!
Kandando (A) – abraço de fraternidade.
Kandengue (A) – criança.
Kanimambo (M) – obrigado.
Kanvuanza (A) – confusão.
Kanzumbi (A) – espírito.
Kapakassa (= pakassa ou pacaça) (A) – boi do mato.
Karibandi (A) – local onde, numa emboscada, foi morto o chefe da guerrilha do MPLA, Hoji ia Henda (leão caridoso).
Karingana-ua-Karingana! (M) – modo tradicional de começar uma história. Tem o significado de *era uma vez*.
Karkamano (A) – nome pejorativo do sul-africano.
Kasanji (= Cassange) (A) – região do algodão, no norte de Angola, onde houve um massacre no final dos anos 50, daí se legitimando a luta armada de libertação nacional.
Kassule (A) – nome próprio; filho mais novo (caçula).
Kassumunar (A) – roubar, usurpar.
Katul'o maku, sungadibengu... (A) – tira as mãos, mulato ordinário...
Kaveia (A) – conhecida família da guerrilha do MPLA, que tinha três irmãos na mata e cujas anedotas eram conhecidas.
Kazukuta (A) – nome de dança, agora também com o sentido de confusão, tumulto.
Kazumbi (A) – espírito.
Kenguelequezê (M) – ritual como que de baptismo de um recém-nascido, com invocação à Lua Cheia.
Kianda (= quianda) (S) – sereia.
Kibaka (A) – banco de tronco.
Kibixila kutululuka (A) – momento de proceder à chamada, de chamar pelos desaparecidos, pelos mortos.
Kicôla (A) – não pode ser.
Kidiba-kidiba (A) – a corrida do antílope.
Kiene-muene (A) – é assim mesmo.
Kifuko (= kifutu) (A) – suadouro, banho de vapores, com ervas, raízes e essências.
Kikata muene (A) – aquela mão.
Kikorta (A) – volta (dar uma *volta*; gíria).
Kikuanga (A) – espécie de pequeno queijo amassado com farinha de mandioca.
Kilamba (A) – intérprete de sereias.
Kilemba (A) – transformação de *kileba* ou *kialepa* (alto?). Há uma terra, S. Pedro da Kilemba, a 45 km. a leste do Dondo. Indivíduo rico (gíria).
Kilombo (A) – lugar de reunião dos trabalhadores.
Kilundu (A) – espírito, divindade.
Kimbanda (= quimbanda) (A) – curandeiro.
Kimbo (A) – aldeia.
Kinaxixi (= Kinaxixe ou Quinaxixe) (A) – bairro e largo de Luanda.
Kingombu (A) – quiabo.
Kinzônji (A) – capim, erva.
Kiombo (A) – javali, porco do mato.
Kissoko (A) – confiança, intimidade, entre famílias ou pessoas. Tradicionalmente, praticavam-se actos graves que o kissoko protegia.
Kissanje (A) – instrumento musical, com caixa de ressonância (cabaça) e palhetas de metal.
Kissângua (A) – bebida fermentada de cereais.
Kissonde (A) – formiga.
Kitadi malé (A) – expressão quimbunda para a falta de dinheiro.
Kitangana ia kuzunga (A) – tempo de velar, de vigiar.
Kitata (A) – ver quitata.
Kitota (A) – mina de manganês da Kitota.

Kitoto (A) – cerveja de milho.
Kituiu (A) – coro de choros.
Kitumba (A) – mata bravia (alcunha).
Kituta (A) – sereia de água doce.
Kiuza (A) – calor.
Kixima (A) – cacimba, poço.
Kixukululu (A) – olhar lançado com rancor.
Kizaka (A) – esparregado de folha de mandioqueira.
Kizomba (A) – folguedo.
Kíbua (A) – mentira.
Kolokota (A) – coragem, força.
Kombaritokué (= komba-o-Ditokua) (A) – velório, com comida, bebida e dança; varrer as cinzas; final do óbito.
Kota (A) – mais velho, ancião.
Kuakié (A) – amanheceu!
Kukunar (A) – semear.
Kulucumba (M) – entidade divina; ser supremo.
Kumbu (A) – dinheiro (gíria).
Lagaia (S) – raposa.
Lagoas (M) – bairro onde havia lagoas, conhecido pela prostituição.
Languana (M) – alto.
Larar (A) – defecar.
Lazarina (A) – espingarda antiga de carregar pela boca.
Lângua (M) – paul.
Leio (A) – alheio, que não pertence ao próprio.
Lemba-lemba (S) – planta trepadeira.
Libata (A) – casal.
Liceu (A) – Liceu Vieira Dias, nome por que era conhecido Carlos Aniceto Vieira Dias, fundador do grupo musical Ngola Ritmos (histórico, muito popular), membro do MPLA, que esteve preso no Tarrafal.
Lingala (A) – palavra que designa os regressados angolanos refugiados no Zaire e que falam lingala.
Lixeira (A) – musseque de Luanda.
Lobolo (M) – contrato ou vínculo nupcial e marital através de um valor material e simbólico (dote), cujo significado complexo se destina a preservar e desenvolver os laços unitários da família no seu conceito alargado entre os bantos.
Logo-é (A) – até logo.
Logo-logo (A) – imediatamente.
Luando (A) – esteira.
M'benga (M) – recipiente, tipo almofariz, para moer milho, mapira e amendoim; alguidar.
M'bika a mundele, mundele uê (A) – o escravo de um branco também é branco.
M'bití (M) – prefixo aplicado a nome de moça acoplado ao nome do pai.
M'boa (M) – folhas de abóbora.
M'bora (A) – ainda.
M'Siro (M) – creme pastoso, de raiz de árvore, para o rosto das mulheres.
Mabadjia (M) – pastéis de feijão africano.
Mabandido (M) – neologismo do português, com prefixo ronga, atribuído aos grupos de marginais dos subúrbios de Lourenço Marques.
Mabanga (A) – espécie de marisco.
Mabeco (A) – cão selvagem que vive em matilha.
Maboque (A) – fruto do arbusto do mesmo nome, de casca dura, verde, comido simples ou com açúcar.
Maca (= maka) (A) – discussão, confusão.
Macambrará (S) – árvore do interior, para estacas, esteios, etc.
Macambúzios (M) – termo originário do português, sinónimo de pastor de rebanhos no mato.
Machamba (M) – plantação, quinta ou horta, para onde podia ir a mão-de-obra forçada.
Machete (A) – catana.
Machim (S) – catana agrícola.
Machimba (M) – excremento.
Machimbombo (= maximbombo) (M) – autocarro.
Macucús (S) – três pedras para colocar a panela, lata ou tambor de cozinha.
Macungá (S) – comida de farinha de milho e açúcar.
Macuta (A) – antiga moeda de prata que circulou em Angola, até aos anos 40.
Madala (M) – velho; pessoa de respeito pela idade e/ou posição.
Madimbombo (A) – vespa.
Madía (A) – pronúncia luandense de «Maria».
Madoda (M) – ver *madala*.
Maehu (M) – bebida muito nutritiva, confeccionada com arroz ou milho e farinha de trigo com açúcar.
Mafalala (M) – parte do bairro suburbano pobre da Munhuana, muito conhecido também por lá viver, ainda hoje, o poeta José Craveirinha.
Mafurreira ou mafumeira (A e M) – árvore meliácea (*trichilia emetica*), de fruto comestível, muito comum no sul de Moçambique e em Angola, de que se extrai o óleo chamado mafurra. Em ronga, diz-se *cutlho*. Serve para fazer embarcações.
Magaíça (= magaíza) (M) – emigrante mineiro.
Magerman (M) – alemão (do inglês *german*).
Maguerre (M) – saloio branco colonial.
Maguiguana (M) – chefe tribal.

Maianga (A) – bairro muito antigo de Luanda.
Mainato (M) – empregado doméstico que lava e passa a roupa. Do malaio *mannatan*, que a comunidade inglesa introduziu.
Mais-velho (A) – ancião, patriarca, muito respeitado e venerado nas sociedades mais antigas.
Majumbo (M) – tripas para cozinhar.
Makala (M) – carvão.
Makèzú (= maquezo) (A) – cola e gengibre, para desjejum tradicional.
Makongo (A) – dívida.
Makôfu (M) – couve.
Maku (A) – mão.
Makutu! (A) – mentira!
Mala-mala (M) – tarefa.
Malagueta tuá-tuá (S) – malagueta pequena muito picante.
Malamba (A) – aflição, sofrimento; coisas, objectos.
Malanga (M) – bairro de Lourenço Marques.
Malembelembe (A) – muito devagar, cautelosamente.
Mamana (M) – mãe. Senhora. Termo carinhoso para a mulher de meia-idade.
Mamba (M) – cobra venenosa, mortífera.
Mamparra (M) – contratado para as minas da África do Sul; ignorante.
Mampsincha (M) – fruto comestível de planta rasteira.
Mancarra (G) – amendoim.
Mandioqueira (A) – tubérculo usado na cozinha ao natural ou como farinha.
Manduco (C) – varapau. Enorme (em sentido figurado).
Mané-lobo (C) – abutre.
Mangal (M) – massa de arbustos na foz do rio.
Manglôglô (S) – camarão negro e duro.
Mangondo (M) – nome.
Mangonha (A e S) – preguiça, lentidão.
Manhingue ou maningue (M) – muito, bastante.
Mano (A) – tratamento afectuoso entre os do povo.
Mantenha (C e G) – saudação, recomendação, lembrança.
Maplamina (S) – camarão azul escuro, menos duro que o *manglôglô*.
Mapsele (M) – mulher de meia-idade, muito considerada e de elevada condição social.
Maquêquê (S) – hortaliça própria para o *calúlú*, *blá-blá* e *djogó*.
Maria Candimba (A) – conhecida canção do folclore angolano.
Marimba (A) – instrumento musical.
Marimbondo (A) – mosquito de forte ferroada.
Marrabenta (M) – dança e canção popular (do português *rebenta*, com prefixo ronga).
Marrungano (M) – alfaiate.
Marufo (= maruvo) (A) – bebida fermentada extraída da palmeira.
Massala (M) – fruto silvestre, comestível, de casca dura.
Massambala (A) – milho miúdo, usado na fuba.
Massemba (A) – dança, acompanhada por instrumentos africanos (dicanza, puíta, quissange e marimba) e outros.
Massindsa (M) – pulseira.
Massinga (A) – rei Massinga, lendário.
Massinguita (M) – azar.
Massuíca (A) – pedras de fogo usadas como trempe.
Matacanha (A) – pulga dos pés.
Mataco (A) – nádegas, cu.
Matangadana (M) – morcego.
Mateba (A) – planta de cujas folhas se fazem cordas, vassouras, etc.
Matete (A) – papas, massa de farinha cozida da gente pobre.
Matété (S) – resto resultante de retirar o azeite.
Matias (A) – pássaro da região de Luanda.
Matona (A) – peixe miúdo.
Matope (M) – lama, barro.
Matubas (A) – testículos.
Matumbola (A) – indivíduo ressuscitado por artes mágicas e que cumpre ordens do feiticeiro que o trouxe à vida.
Matwasana (M) – pessoa encarnada pelos espíritos, na fase de purificação.
Matxubé (G) – cativo negro; artista que toca vários instrumentos; mimo.
Mauindo (A) – pulga nos dedos dos pés, onde cria um saco com ovos.
Mavique (M) – carregador da estiva (do inglês *a week*, por ser pago à semana).
Maximbombo (A) – autocarro.
Mákua (= múcua) (A) – fruto do imbondeiro.
Máli (M) – dinheiro.
Mbalale (A) – cemitério.
Mbaxi (A) – tartaruga.
Mbeji ni jitetêmbua (A) – a lua e as estrelas.
Mbinda (A) – cabaça.
Mbuetete (A) – instrumento musical muito pequeno.
Mbunda (A) – nádega, cinta.
Mbundo kène Muxima (A) – negro não tem coração.
Melói (A) – Portugal.
Merengue (A) – dança originária da América latina que

passou para Angola, no século XIX, tomando uma expressão específica.
Messire (M) – indivíduo com posição social de destaque.
Mezongué (S e A) – prato típico.
Miá-miá (S) – relâmpago.
Micaia (M) – árvore espinhosa (*acacia nigrescens*), com cerca de 12 metros de porte e de madeira resistente.
Micate (A) – frito; espécie de sonho.
Micondó (S) – imbondeiro.
Migoudine (M) – minas.
Milando (Ge) – questão, litígio, desavença.
Milongo (A) – feitiço ou medicamento tradicional.
Mindele-iamala (A) – homens importantes.
Miondona (A) – espírito tutelar de uma pessoa.
Missava (M) – terra, areal.
Missosso (A) – conto tradicional.
Mizoudini (M) – minas.
Moamba (= muhamba) (A) – comida típica com galinha ou peixe e óleo de dendém.
Mocrata (C) – prostituta.
Mologe (A) – especialista de magia negra; o oposto do quimbanda, dedicado à magia branca.
Molwêni (M) – menino vadio.
Mon'angola (A) – filho de Angola.
Mona (A) – criança, filho.
Mona-kaxito (A) – lança-obuses com o nome da terra onde foi muito usado (Kaxito).
Monangamba (A) – carregador, contratado, serviçal, indivíduo muito pobre ou mal vestido.
Monandengue u binga kiavulu, a-mu-bana dibinga (A) – provérbio quimbundo que significa «à criança que muito pede dá-se-lhe um cagalhão».
Mondrongo (C) – nome pejorativo dado ao português.
Monhé (M) – o asiático do Hindustão, maometano ou hindu.
Morabeza (C) – amorabilidade.
Moringa (= moringue) (A) – bilha para água.
Morna (C) – música típica, dolente, romântica.
Morrumbala (M) – morro.
Msaho (M) – canção chope acompanhada de marimba; o verso de composição musical próprio dos timbileiros chopes; encontro de timbileiros.
Mu muhatu mu 'mbia! Mu tunda uazele, mu tunda uaxikelela, mu tunda uakusuka... (A) – a mulher é como a panela! Dela sai o que é branco, o que é negro, o que é vermelho!
Mu'xi ietu ia Luuanda mubita ima ikueta sonii... (A) – na nossa terra de Luanda passam coisas que envergonham.
Muadié (A) – senhor (gíria).
Muandim (S) – árvore de madeira muito dura, para barrotes e carvão.
Muari-ngana (A) – senhor; patrão; chefe.
Mubanga (A) – planta rasteira, género batateira, para alimento e enfermagem; canteiro, alfobre.
Mucama (A) – criada; concubina.
Muchém (M) – térmita.
Mucurro (M) – riacho que seca com o calor.
Mudlhiwa (M) – aplacação de espírito.
Muen'exi (A) – o senhor da terra.
Muene uabixila (A) – ele, acercando-se; aquele que se acerca.
Muenho (A) – vida; bebé.
Mufana (M) – rapaz, jovem.
Mufete (A) – prato tradicional de feijão, óleo de palma e peixe grelhado.
Muhípiti (M) – nome local da Ilha de Moçambique.
Muimbo (A) – cantiga; hino.
Mujimbeiro (A) – o que propaga boatos.
Mujimbo (A) – boato.
Mukanda (= mucanda) (A) – carta, bilhete.
Mukuarimi (A) – linguareiro, maldizente.
Mukwomwuana (M) – genro.
Mulala (M) – raiz para limpeza de dentes.
Mulamba ua-xa-ngola (A) – local, perto de Luanda, onde a rainha Jinga (Nzinga), em viagem de embaixada ao governador João Correia, mandou plantar a árvore que testemunhou a sua passagem.
Mulandi (M) – negro.
Mulemba (A) – designação da morácea (*ficus psilopoga*), uma das mais típicas árvores angolanas.
Mulende iá Késsua uádibalé (A) – a ponte do Késsua caiu.
Mulola (A) – zona cultivável e de criação de gado nas franjas do deserto (do Namibe, no sul).
Muloy (M) – feiticeiro.
Mulunda (A) – corcova, marreca.
Mulungo (Ge) – branco.
Mundele (A) – branco.
Munhuana (M) – grande bairro suburbano do Maputo (de *munho*, sal).
Muringue (A) – bilha de barro para água.
Musseque (A) – bairro de lata periférico de Luanda, geralmente em terrenos arenosos (*mu*, onde; *seke*, areia).
Mussuá (S) – armadilha para apanhar camarões nos rios.
Mussulo (A) – peixe de água doce; local perto de Luanda (praia).

Mussunda (A) – nome comum em quimbundo; nome de um alfaiate, célebre militante nacionalista; o que nasceu de pés (figurado).

Musungo (M) – homem branco.

Mutamba (A) – tambarindeiro; lugar de Luanda.

Mutata (A) – arbusto de cujas folhas é possível extrair um narcótico eficaz.

Mutete (A) – espécie de mochila antigamente utilizada pelos carregadores bailundos, com quatro varas de madeira, ligadas por fibras de imbondeiro.

Mutopa (A) – cachimbo típico.

Mutovana (M) – amuleto.

Mutúri (A) – viúva.

Muxíluanda (ou axiluanda) (A) – pescador, natural da Ilha de Luanda.

Muxima (A) – coração.

Muximar (A) – lisonjear, falar ao coração.

Muxito (A) – mato; bosque.

Muxixi (A) – arbusto, planta.

Muxoxar (A) – ruído de desprezo feito com a boca.

Muzangala (A) – rapaz, adolescente.

Muzondo (A) – variedade de árvore encorpada, podendo atingir mais de 10 metros, sobretudo da zona dos Dembos, predominante em locais lacustres e pantanosos.

My Lai (Ge) – lugar de massacre de civis pelos norte-americanos na guerra do Vietname.

N'durre (M) – bebida alcoólica de caju.

N'dala (A) – tóxico extraído de cabeça de serpente torrada e moída.

N'sope (M) – dança graciosa de mulheres, com uma corda de saltar.

N'Zambi (A) – o Grande Deus, que criou o mundo, para seguir o seu próprio curso.

Ndomba (M) – santuário onde se evocam os espíritos dos ancestrais.

Ndongo (A) – templo, farmácia e consultório do quimbanda; dependência onde se guardam objectos relacionados com as dividandes.

Nembo (M) – visco silvestre, que serve para apanhar pássaros.

Ngaieta (A) – gaita de beiços.

Ngala ngó ku kakela/ká...ká...ká...kakela, kakela... (A) – estou só a cacarejar/ca...ca...cacarejar.

Ngana (A) – senhora.

Ngana-iomuhetu (A) – senhora respeitável (também com uso irónico).

Ngejile kua ngana Bina/Ala kiá ku kuata/kua... kua... kuata, kuata... (A) – fui na casa da senhora Bina/ /Começam logo agarra.../agarra...agarra...

Ngexile kua ngana Zefa/Ngala ngó ku kakela/Ka... ka...ka...kakela, kakela (A) – fui na casa da senhora Zefa/Estou só a cacarejar.../ca...ca...cacarejar.

Ngola Kiluanji (A) – rei do Ndongo (séculos XVI-XVII), que chefiou revoltas contra os portugueses.

Ngoma (A e M) – tambor comprido, de mafumeira, com pele tensa de veado ou corça.

Ngombo (A) – deus da verdade.

Ngongo (A) – sofrimento. Nambuangongo, a norte de Luanda, é uma palavra formada por *Nâmbua*, deusa da caça, e *Ngongo*, sofrimento.

Ngueta (= gueta) (A) – branco (ordinário).

Nguzu (A) – força.

Nhanga (M) – feiticeiro (adivinho e curandeiro).

Nhangana (M) – folhas de feijão africano.

Nhanisse (M) – deveras, na verdade.

Nhimba (M) – gravidez.

Njimbu (A) – pequeno búzio que, colhido na Ilha de Luanda, nos séculos XVI e XVII (propriedade do Rei do Congo), era usado como moeda de troca.

Nkakana (M) – folhas de trepadeira alimentar.

Nkata (M) – querida/o.

Nonga (M) – cajado que serve também como arma.

Nozado (S) – velório.

Ntsilana (M) – chicote.

Nyamussoro (M) – curandeiro espírita.

Nyanga (M) – curandeiro (médico).

Nyatsandsala (M) – abandonado (pode ser nome próprio).

Nyau (M) – máscara para dança ritual na região de Tete, usada em cerimónias nocturnas, acessíveis só aos homens.

Nzandala (A) – menina virgem.

Nzinga (A) – Nzinga Mbandi Ngola, rainha do Reino da Matamba, que lutou contra os portuguese durante cerca de 30 anos; o nome português era Ana de Sousa.

O ió kalunga ua mu bangele! (A) – esta foi a desgraça que aconteceu!

O Kam'tuta, sung'o pé! (A) – Ó Kam'tuta, puxa o pé!

Obó (S) – mato, mata, capoeira.

Ochinganji (A) – ritual de circuncisão e outras práticas, no sul de Angola.

ODP (A) – Organização de Defesa Popular (milícia no tempo colonial).

Onjiri (A) – antílope muito belo.

Ossami (S) – fruto de planta, para tempero do calúlú.

Ouri (C) – jogo com tabuleiro e sementes da árvore ouri.

Oxalá (C) – ou maior ainda; ou mais.

Oxi (A) – terra, chão.
Pacaça (A) – espécie de búfalo, mais pequeno que este.
Padogó (C) – candeia artesanal.
Palanca (Ge) – antílope grande e elegante.
Pancar (A) – comer (gíria).
Panguila (A) – lagoa situada entre Caxito e Kifangondo.
Panos (A) – vestimenta tradicional das mulheres.
Pardo (A) – mestiço, assim designado antigamente.
Pau-gunú (S) – árvore que, crescendo, inclina-se até ao chão, onde lança novas raízes.
Pavo (S) – peça de andala de palmeira, para cobrir casas.
Pávu (S) – cobertura de folhas de palmeira.
Pemba-de-Ngola-Kiluanji-kia-samba (A) – cinza do ritual de umbanda.
Piadô zaua (S) – curandeiro que baseia o diagnóstico na análise da urina.
Piápia (A) – andorinha.
Pica (A) – colibri.
Pirão (A) – papas de mandioca.
Píri-píri (Ge) – espécie de malagueta, mais pequena e mais picante.
Pírula(s) (A) – pássaro azul claro, com penugem branca nas asas e cauda e bico comprido.
Plim-plau (A) – pássaro de cauda grande.
Poilão (= polon) (C e G) – árvore africana de grande porte e tronco grosso.
Polana (M) – o mais antigo e importante bairro burguês da capital moçambicana.
Polanulantes (M) – neologismo a partir da aglutinação de *Polana* (bairro rico de Maputo) e de *ululante*, que significa *riqueza gritante* ou *burguesismo acintoso*.
Pombeiro (= pumbeiro) (A) – negociante de feira.
Pomode (C) – por mor de.
Pomporra (M) – petulância, vaidade, arrogância.
Pouco-pouco (A) – aos poucos (modo quimbundo de formar repetitivos).
Pozolana (C) – espécie de cimento feito antigamente com materiais tirados da terra.
Pópilas! (A) – chiça!
Puíta (A) – instrumento de percussão.
Puíta (S) – dança muito mexida.
Pula (A) – português (no tempo colonial; gíria).
Pumbeiro (A) – ver Pombeiro.
Pumbo (A) – feira.
Purgueira (C) – planta oleaginosa, de que se extrai óleo para a iluminação; serve também para acender o fogo.
Puto (Ge) – Portugal (no tempo colonial).
Quebrada (C) – desmoronamento de terra ou pedreira.
Quede (A) – sapato, ténis.
Quibuca (A) – caravana que percorria a pé o interior.
Quicombo (A) – madeira aromática que se usava na construção de camas.
Quicuanga (A) – espécie de queijo de mandioca.
Quifufutila (A) – doce de farinha com jinguba, açúcar e milho torrado.
Quifumbe (A) – salteador de estrada.
Quilapanga (A) – traquinice; sonho; deslumbramento; bailado de origem são-tomense.
Quileba (A) – alto, colocado alto.
Quilumba (A) – rapariga nova.
Quimbanda (A) – feiticeiro.
Quimbo (A) – casa, palhota africana, sendo o modelo mais conhecido o redondo.
Quimbombo (A) – bebida fermentada de milho, mais forte que o quitoto.
Quimone (S) – espécie de blusa usada pelas mulheres.
Quinda (A) – cesto; tabuleiro.
Quindumba (A) – cabeleira.
Quinhenta (M) – moeda de cinquenta centavos.
Quinjango (A) – nome angolano dado pelo povo ao general angolano Geraldo António Victor, celebrizado nas campanhas coloniais do séc. XIX para a fixação das fronteiras da sua terra. Ascendente do poeta Geraldo Bessa Victor. Uma canção em quimbundo, que lhe era dedicada, nas décadas de viragem do século, tornou-se conhecida. Cimitarra.
Quinjongo (A) – gafanhoto; tecido de má qualidade.
Quinté (S) – quintal.
Quiquerra (A) – mistura de farinha de mandioca, açúcar e jinguba.
Quispá (S) – barraca de andalas, banças, bambus e inhé na época festiva.
Quissama (A) – mulher de perto de Luanda.
Quissemo (A) – dito crítico ou jocoso; insulto.
Quissende (A) – recusa, negativa; coice.
Quissimusse (M) – Natal; prendas. O mesmo que *Boas-Festas*.
Quissonde (A) – formiga vermelha, de forte mordida.
Quissossó (S) – armadilha para camarões nos rios, mais pequena que o mussuá.
Quitaba (A) – pasta de jinguba.
Quitanda (G) – loja, venda, mercado, feira.
Quitande (A) – guisado de puré de feijão, com azeite de palma.
Quitandeira (G) – vendedeira.
Quitata (A) – prostituta.
Quito (A) – pote para transporte de líquidos.

Quitoto (A) – bebida.
Quituta (A) – espírito, génio que vive por toda a parte.
Quitute (A) – doce, guloseima.
Quituxi (A) – crime; pecado; no direito consuetudinário, o culpado pode ser escravizado, mas tem direito a dar um sobrinho ou sobrinha em seu lugar.
Quixibá (S) – recinto para dançar, arranjado com folhas de palmeira.
Quizumba (M) – hiena; designação pejorativa.
Rabo-de-junco (A) – pássaro de cauda comprida e penas acastanhadas.
Rebita (A) – dança tradicional inspirada nas danças europeias de salão, sobretudo na valsa. Em voga, em Luanda, na viragem do século.
Régulo (Ge) – chefe tradicional africano (soba).
Rosqueiro (A) – sodomita; masturbador (gíria).
Rua Araújo (M) – rua próxima do cais onde se concentravam os bares e cabarés frequentados por marinheiros e prostitutas.
S. Paulo (M) – Palácio de S. Paulo, na Ilha de Moçambique, residência oficial dos governadores quando a ilha foi capital.
Sabe (C) – aprazível, gostoso, saboroso.
Safú (S) – fruto do safuzeiro, azul-escuro, azedo, para comer cozido ou assado.
Saguate (M) – imposto pago por comerciantes às autoridades africanas.
Salalé (A) – térmita, formiga branca.
Sandu (A) – santo; santo protector.
Sanga (A) – grande vasilha de barro para a água.
Sanji (A) – galinha.
Sanzala (A) – povoado; bairro tradicional.
Sapalalo (A) – casa em madeira de estilo colonial.
Sape-sape (A) – fruto e árvore da família das anonas.
Satanhoco (M) – injúria correspondente a *sacana*.
Savelha (A) – peixe.
Sá (A) – abreviatura popular de senhora.
Sekulu (A) – homem velho, respeitado.
Semba (A) – dança carnavalesca.
Sente (A) – olha!; escuta!; ouve!
Seripipi (A) – pássaro.
Sharpeville (M) – lugar da África do Sul onde, em 20 de Março de 1960, ocorreu uma grande repressão, sangrenta, sobre trabalhadores negros das minas.
Shipalapala (ver Xipalapala).
Sia-Vuma! (M) – resposta às invocatórias, correspondente a Amén!
Sipaio (Ge) – polícia auxiliar africano.
Soba (A) – chefe negro, autoridade.
Socopé (S) – dança muito agitada, ao som dos tambores.
Sóia (S) – história popular, contada e cantada nos nozados.
Sôô (= soó) (S) – espécie de guisado com tomate, mandioca, inhame ou matabala, peixe e azeite.
Sualalé (= salalé) (A) – térmita (formiga branca) responsável pelos pequenos morros que se encontram em Angola.
Suca (M) – interjeição hostil.
Sucrinha (C) – doce de açúcar ou mel, coco e limão.
Suingue (A) – suinguista.
Suinguista (A) – o *dandy* popular da época do *swing*.
Suí-suí (S) – pássaro.
Sukua! (A) – exclamação de espanto, admiração ou raiva.
Sukuama! (A) – exclamação de espanto, pejorativa.
Sungadibengo (= sungaribengo) (A) – nome depreciativo do mestiço de Luanda.
Sungar (A) – puxar.
Tabanca (C e G) – aldeamento tradicional.
Tacula (A) – árvore de madeira vermelha, usada na construção e em tinturaria.
Talácua (M) – formiga moçambicana muito voraz, do tipo da térmita ou da marabunta sul-americana.
Tamarindo (A) – fruto do tamarindeiro.
Tando (M) – planície de savana.
Tapada (G) – aldeamento tradicional (tabanca).
Tarafe (C) – arbusto dos terrenos incultos do litoral, existente em quase todas as ilhas.
Tarrafo (= tarrafe) (G) – tamargueira, de que se extrai o tanino de uso industrial; mangal.
Tata ietu uala ku diulu/Fukamenu!/Lengenu!/O ituxi! O ituxi! (A) – Pai Nosso que estais nos céus/Ajoelhem-se!/Fujam!/Oh! Os pecados.
Tatula (A) – erva com propriedades narcotizantes.
Tchaia (M) – bater, fazer soar.
Tchiloli (S) – representação teatral popular baseada no auto «A tragédia do Marquês de Mântua e do Príncipe Carloto Magno».
Timaca (M) – conflito.
Timbila (M) – instrumento do sul, semelhante ao xilofone ou marimba (de *m'bila*, madeira).
Tincarôsse (M) – castanha de caju (do português *caroço*, com prefixo ronga *tin*).
Tingo (A) – gratificação que o comerciante dava ao vendedor ou comprador nativo.
Tingolé ou tindzolé (M) – pequeno fruto vermelho, farináceo, saboroso.
Tingoma (M) – plural de n'goma, ritmo de tambores. Tambores.

Tintlholo (M) – ossículos, raízes, conchinhas e pedrinhas que o feiticeiro usa para dissertar sobre o passado e o futuro.
Tipóia (A) – palanque de rede.
Tlhatlhuvem (M) – o agitar os objectos sagrados na adivinhação.
Tluki Sum Dêçu (S) – pássaro de Deus.
Tombasana (M) – rapariga solteira.
Tonga (A) – plantação, normalmente de branco europeu, onde se cultivam os três produtos mais correntes no norte de Angola (café, banana e palmeira-dendém).
Tortolho (C) – arbustro silvestre cuja seiva pode cegar.
Tropida (C) – estrondo, tropel.
Tsalala (M) – bairro suburbano de Maputo, que sofreu ataques da RENAMO.
Tufo (M) – dança e coral das mulheres da Ilha de Moçambique.
Tuji (A) – merda.
Tuji ni masu (A) – merda e mijo.
Tuna (S) – festa.
Tunda! (A) – fora! Rua!
Tyikuwani (A) – vestimenta de peles.
Tyilanda (A) – colar de missangas.
Ual'o banda o calaçala (A) – ei-lo subindo a calçada.
Uanga (A) – feitiço, superstição.
Uanôco (G) – deus(a) do lar.
Uatobar (A) – caçoar, achincalhar.
Uatunga-mubanga-uanga (A) – palavras de feiticeiro, no transe possessivo.
Uazekele kié – uazeka kiambote (A) – como dormiu – dormiu bem.
Ucué (S) – gigante.
Ululu (S) – placenta.
Umbanda (A) – medicina, ritual, magia, de quimbanda.
Umbila (M) – árvore; madeira muito resistente.
Untué (S) – fruto da untueira, de suco leitoso e viscoso, que as crianças apreciam.
Uxila (A) – unguento.
Ússuá (S) – vinho de palma muito azedo.
Vá plegá (S) – habitação pequena, feita com ramos de palmeira.
Viúva (A) – pássaro.
Vuzar (A) – bater.
Wenela (M) – Native Labour Association. Empresa recrutadora de trabalhadores para as minas sul-africanas.
Wiriyamu (M) – lugar de massacre de civis, em Moçambique, pelas tropas coloniais.
Xarrôco (S) – peixe abundante nos rios são-tomenses.
Xaxualhar (A) – sussurrar do vento nas folhas.
Xibalo (M) – trabalhador braçal. Pejorativo, sinónimo de escravo (de *ku-bala*, escrever, porque o capataz anotava o nome do pretendente ao trabalho).
Xibubutela (M) – espécie de bolachas com açúcar.
Xibuto (M) – região do sul de Moçambique.
Xicadju (M) – sumo de caju.
Xicatauana (M) – blusa muito justa.
Xicombelo (M) – pedir, implorar.
Xicomo (M) – enxada.
Xicuembo (M) – deus, espírito sobrenatural. Quando um indivíduo está possesso.
Xiganda-bongolo (M) – cobertor barato com que se sela o burro.
Xigubo (M) – termo de origem onomatopaica que designa a dança de exaltação guerreira antes ou depois da batalha, no sul de Moçambique.
Xiguevengo (M) – bandido que actua de noite.
Xigugo (M) – casebre.
Xiguinha (M) – alimento de *nkakana* e mandioca.
Ximba (A) – nome depreciativo dado aos cipaios.
Ximbicar (A) – impelir um barco com uma vara tocando no fundo das águas.
Xingar (Ge) – insultar, ofender.
Xingombela (M) – dança em que intervêm homens e mulheres, geralmente nos casamentos (palavra originária de *jingle bell*).
Xingufo (ver Chingufo).
Xinguilar (A e Ge) – farfalhar das folhas; entrar em transe, ser atingido pelos espíritos.
Xipalapala (M) – trompa ou trombeta de chifre de antílope pala-pala, para convocar o povo.
Xipamanine (M) – bairro ou mercado pobre suburbano (diminutivo de M'phama, figueira).
Xipefo (M) – candeeiro doméstico muito rudimentar, feito de lata vazia, que provoca muita fumaça.
Xipendanas (M) – instrumento musical unicórdio tocado com uma vareta e modulado com a boca.
Xipene (M) – espécie de gazela, pequeno antílope.
Xiphakatana (M) – palmatória.
Xipoco (= xipocué ou xipókwè) (M) – alma de outro mundo, fantasma ou indivíduo feio; monstro.
Xirico (M) – passarinho amarelo e muito alegre. Uma espécie de rouxinol para os poetas moçambicanos.
Xitimela (M) – comboio, navio ou qualquer máquina a vapor (do inglês *steam*).
Xitotonguana (M) – passarinho saltitante.
Xitrique (M) – associação de trabalhadores para que, rodando, cada um receba parte ou todo o vencimento do grupo.

Xitucumulucumba (M) – ser espiritual com poder sobrenatural.

Xitututo (M) – motocicleta. Onomatopeia do seu trabalhar.

Xuculular (A) – demonstrar desprezo, revirando os olhos.

Xuxualhar (ou xuaxalhar) (A) – onomatopeia para o farfalhar das folhas.

Zambeze (M) – o grande rio moçambicano.

Zampungana (M) – homem que retira os recipientes de fezes humanas nos subúrbios, durante a noite.

Zavala (M) – região afamada pelos timbileiros chopes.

Zichacha (M) – Zilhalha, régulo rebelde dos tempos da ocupação militar e colonial portuguesa.

Zuna (A) – depressa.

Zunir (A) – atirar; andar com velocidade.

Textos complementares

Mário de Andrade

1. A literatura negra e os seus problemas

A LITERATURA NEGRA E OS SEUS PROBLEMAS

(Continuação do número anterior)

Mário Pinto de Andrade

No final da 1ª. parte deste trabalho, ficou escrito:

"Quanto à outra literatura, à segunda, todos sabemos que não é só da África mas tambem das Américas. Por isso, torna-se necessario determinar bem a literatura escrita negro-africana e a restante. E dentro da Negro-Africana a literatura escrita levanta logo 2 problemas: o de assimilação total ou parcial da cultura do europeu e por consequencia o conteúdo da obra e o problema da língua".

Na América do Norte e Central, encontramos os maiores poetas da literatura negra. Não obstante este facto inegavel, o Dr. Tomé das Neves, na sua eludida conferencia, deixou escapar esta afirmação gratuita e-vamos lá, escandalosa, de que "O poeta negro, afora uma ou outra excepção, não descreve o que sente, e que lhe vai no íntimo como negro. Não revela a sua sensibilidade artística, descrevendo a alma negra, o sentimento negro".

Entendamo-nos: será que "descrever a alma negra, o sentimento negro", significa o mesmo que exprimir a interioridade subjectiva do Homem Negro, estados de alma, naquele genero poetico chamado lirismo? Se é assim, nada mais densamente lírico na literatura negra do que os "Espirituais (spiritual songs). Estas canções marcam a primeira forma de expressão artística na literatura negra da América do Norte, assim como a poesia folclórica da África Negra e de todos os povos; não fosse o folclore" a expressão fiel, natural e espontanea da alma do povo, a confidente das suas alegrias e das suas dores".

Com os "Espirituais", já hoje devidamente harmonizados, os homens negros da América do Norte iniciam, em colectividade, a 1ª. época da sua literatura. Welden Johnston dedica aos poetas anónimos desses cantos, o famoso poema "O black and unknown bards". Objectar que os "Espirituais" não tem outra significação na literatura negra que não seja o sentido bíblico, e desprezar o seu profun

do conteúdo e alcance: a queixa do Homem Negro prostrado pelo trabalho escravo:

Go down Moses
Way down in Egypt land
Tell old Pharaoh
To let my people go

Mas o que é mais surpreendente ainda na histporia da poesia negra Norte-Americana, é o facto de a primeira obra poetica datar de 1760 sabido que a história do Homem Negro na América começou em 1619 com os 20 escravos que aportaram a Jamestown (Virginia). E na verdade, "An Evening Thought: Salvation by Christ, with Penitencial Cries..." é com toda a probabilidade, o 1º. poema publicado por um negro americano, Jupiter Hammon, o "literary slave"

Salvation comes now fron the Lord,
Our victorious King

As lutas, os linchamentos, as leis de excepção aplicadas à vida social dos negros na América dita "democrática", foram gerando através da sua história uma progressiva exigência das oportunidades economicas, educativas, sociais e politicas. A evolução da literatura, particularmente da poesia, reflecte essa necessidade afirmativa da marcação do "lugar ao sol". Depois do poeta Jupiter Hammon aparece-nos Phillis Wheatley, influenciado ainda pelas tais forças religiosas. Georges Moses Horton, com efeito, é o primeiro escravo poeta que levanta a sua voz de protesto contra a situação. Nota-se já uma temática negra na sua obra iniciada com "A Esperança de Liberdade (The Hope of Liberty - 1829). Em seguida, uma nova tendencia predomina na poesia negra, a propaganda anti-esclavagista; mas interessava uma poesia mais coincidente com a experiência negra e esteticamente mais perfeita. Isso vai surgir com novas experiências de luta, depois da Guerra Civil. É então o momento em que se preconiza uma literatura de cor local e se levantam o épico Alberty Whitman e o humorista Paul Laurence Dunbar. As primeiras decadas do nosso século século produzem um tipo mais literário de poeta até que o regresso às fontes africanas, o estudo dos heróis ne-

gros e episódios heroicos da história americana, a propaganda de protesto, o tratamento de temas populares, tudo isto e uma auto-realização negra mais sincera e profunda, vão constituir a essencia do movimento do "Novo Negro".

E a poesia é naturalmente a expressão artística da própria vida. Das queixas aos deuses, passamos ao realismo social de Countee Cullen, Claude McKay, Langston Hughes e outros. A hora é de afirmação, de presença e de novos cantos. A terra americana construída tambem sobre os ombros negros, nunca foi América para os negros. Urge, pois, trabalhar por uma verdadeira patria de liberdades. Assim canta Langston em "Let America be America again" :

America never was America to me
O, let America be America again
The land that never has been yet
And yet must be-the land where every man is free.
The land that's mine-the poor man's, Indian's, Negro's, me

Nas Indias Ocidentais, em Cuba, especialmente, a preocupação social da literatura esta expressa numa poesia já hoje marcante em toda a America Latina. A este respeito, diz Jose Antonio Portuondo:

"El año de 1930, comienzo de la revolucion antimachadista, señala el nacimiento de este nuevo período en el que los problemas sociales se imponen con caracter sustantivo en la obra de los principales escritores. Ese mismo año se inicia el movimiento negrista que tiene como imediatos precursores a Ramón Guirao, a José Z. Tallet y Alejo Carpentier, y en Nicolás Guillen su figura mas eminente. Para Emilio Ballagas, Marcelino Arozarena y outros poetas que figuram en la Antología de poesía negra hispanoamericana (1935), de Emilio Ballagas, y en Orbita de la poesia afrocubana (1938), de Ramón Guirao, el negrismo es mero cultivo de lo pintoresco que se apoya en los dos elementos predominantes del arte negro popular: el ritmo y el color. No hace falta buscar las motivaciones de esta poesia que Fernando Ortiz ha llamado con razón mulata, en fuentes cultas europeas-Frobenius, Blaise Cendrars, Grand sin negar tampoco la influencia posterior de estas en algunos poetas. Las fuentes de la poesia mulata cubana están

en las guarachas populares, de las cuales existen colecciones publicadas desde el siglo pasado. Los primeros motivos de son de Guillen no son otra cosa que "letras" para canciones populares, hechas con el ritmo y el sentido picaresco de las viejas guarachas. La presencia en la isla por aquellos dias de Federico García Lorca impuso en el verso de mayor aliento de Guillén y de Ballagas su huella gitana y imaginería tan afín a la brillante y colorista del negro cubano"...

Guillén não se confinaria simplesmente ao aproveitamento pitoresco das canções populares, ao tom de "mulatería simpática y algo picaresca". Algo mais profundamente humano vai preencher o conteudo da sua obra poetica: a denúncia das injustiças sociais e em particular a presença do Homem Negro no mundo de todos os homens. É e neste aspecto que Nicolás Guillén é essencialmente um poeta negro: porque da sua poesia chega até nós a inquietação do Homem Negro, a sua "negritude", numa palavra:

.....

Eh, compañeros, aqui estamos.
Bajo el sol,
nuestra piel sudorosa reflejara los rostros húmedos de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros arden
en la punta de nustras llamas,
nuestra risa madrugara sobre los ríos y
los pajaros.

.....

(Conclui no próximo número)

Mário de Andrade

2. Poesia negro-africana de expressão portuguesa

POESIA NEGRO-AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUÊSA

Mário Pinto de Andrade

PARA a caracterização integral da Poesia Negra *mais autêntica,* muito nos falta ainda; é um problema que ultrapassa o domínio literário, para receber um ajuda ampla de tôdas as ciências humanas. Diremos para já, um tanto vagamente, que a verdadeira Poesia Negra é produto do negro indígena da África.

A poesia folclórica, resultado duma experiência rítmica do verso e da música populares, representa, no nosso caso, o repositório das antigas tradições negro-africanas. Não se pode entender a poesia *tradicionalmente negra,* se não fôr integrada nos quadros sociais em que se tem movido o Homem Negro. Entrevemos a Poesia Negra principalmente nos *cantos,* história oral das famílias ou das tribos, lendas, louvores dos antepassados e dos chefes, código da vida familiar e social, crenças religiosas e interpretações dos fenômenos da natureza, aspirações comuns, tudo o que é manifestação da "alma negra" fiel e espontânea. Êste patrimônio literário da África Negra, guardado por "arquivos humanos" (quase sempre os mais antigos da coletividade) só pode ser intuído suficientemente na sua forma lingüística nativa.

Sob as imposições européias, a "arte negra" está ameaçada. As transposições do folclore negro para as línguas européias, feitas pelos amantes das "coisas da África", além de significarem uma perda do frescor original, não satisfazem a salvaguarda das expressões da vida da coletividade negra. Impõe-se hoje, aos homens negros ocidentalizados que ainda não perderam todo o contato com esta herança cultural, a vivificação das artes populares negro-africanas. Por isso, concordamos com Cheikh Anta Diop que um "Renascimento Africano" só pode ser fundado no desenvolvimento progressivo do gênio das línguas nativas. Neste aspecto, podemos assinalar já, com grande alegria, o caminho traçado por alguns poetas negros de expressão francesa e sul-africanos que têm continuado as tradições negras, poetando uns em francês com os dados da "alma africana", e outros mesmo em línguas bantu. Eis aí uma *característica nova* da Poesia Negra, a mais próxima da pureza antiga. Demonstram-no os Poemas Africanos de Keita Fodeba e os Cantos para Naëtt de Léopold Sédar Senghor.

Mas poderá alguém interrogar: será que tudo o mais que se tem apelidado de Poesia Negra, não passa de uma falsidade? Não. Temos que entrar em linha de conta com o "processus" aculturativo do Homem Negro no mosaico americano e a intromissão do Europeu

(do Homem Branco) na África. São êstes fatos, à primeira vista muito simples, do imenso material humano transplantado para longe dos seus quadros de vida, por um lado, e o choque recebido dos encontros com uma certa "Europa", por outro, que nos ajudam a explicar que o Homem Negro se sirva, através dos tempos, de novas formas de expressão das suas ansiedades. Exemplificando: a Poesia Negra da América do Norte e Central é um outro tipo característico de poesia, adaptado às circunstâncias daquelas sociedades. E fiquemos só por aqui, quanto ao caso das Américas onde se tem feito sentir a presença do braço do Homem Negro, para não ultrapassarmos o espaço que nos é oferecido. Assinalemos, contudo, que a técnica e, de certo modo, o conteúdo da Poesia Negra da América do Norte é diferente da Afro-cubana — para citarmos um só exemplo das Antilhas. Esta, a afro-cubana, é mais *caracteristicamente negra* do que aquela. Sem entrarmos mesmo na interpretação das formas artísticas mais populares destas duas grandes poesias, podemos dizer que o conjunto da "temática negra" reflete a maior ou menor presença do Negro-Africano num ponto e noutro. Ali, na América do Norte, os negro-africanos não representaram um conjunto cultural, ao passo que em Cuba, o grupo Yoruba manteve fortemente as suas características negro-africanas.

Entretanto, é na cena Norte-americana que o Homem Negro reage desde muito cedo às grilhetas do corpo e da alma, erguendo vozes de protesto anti-esclavagista desde 1760 (reportando-nos à literatura escrita), com Júpiter Hammon. Os poetas negros de Cuba, no entanto, permaneceram até 1930 ainda embalados sòmente pelo "ritmo y color" do seu fértil folclore. Mas hoje, Nicolás Guillen "la voz más amplia dentro del verso negro y su más reveladora expressión", consegue, como vemos no "Son Entero", manter bem vivas as mais puras formas líricas do canto Yoruba, ser nacionalmente cubano e resultar universal. Langston Hughes, também, essa voz síntese de tôdas as vozes negras da América do Norte, joga com "blues cansados", com as reminiscências negras da África e exige a reconstrução da América formada sôbre os ombros negros:

Let America be America again.

Mas voltemos à África: apontada já aquela característica de plena autenticidade da Poesia Negra, vejamos agora, a traços largos, a *tendência* da Poesia Negra, realizada por negros ocidentalizados. É esta poesia que o público europeu está mais apto a ler e normalmente a arrumá-la dentro dos quadros literários da Europa com a etiqueta "poesia de homens de côr diferente" porque se utilizam das técnicas ocidentais. Isto tem a sua razão, quando na realidade o artista negro só é negro pelos seus caracteres raciais, não concebendo portanto a sua obra sôbre as bases da coletividade negra. Êste não interessa para o nosso caso. Trata-se de frisar a importância daqueles que não obstante a sua formação sôbre os meridianos do ocidente, têm realizado esforços no sentido de reatar as tradições perdidas, encontrar-se no passado africano e representar o conjunto da massa negra, seus problemas e aspirações. Eis a afirmação da "négritude", como a definiu um poeta:

"Me sentir moi-même".

Não sabemos de outra forma mais exata para definir o movimento literário do Homem Negro atual que representa como todos os grupos humanos, uma fôrça no tablado desta "civilização planetária". A "négritude" — o têrmo é criação da intelectualidade negra francesa — pretende muito simplesmente a auto-realização do Homem Negro nos seus quadros de vida econômica, social e política. O Homem Negro deve apresentar-se como tal, no conjunto vário da família humana. Os representantes mais fiéis da "négritude" são os poetas negros de expressão francesa e malgache. Desde o Senegal a Madagascar, das Guianas ao Haiti, Gilbert Gratiant, Aimé Césaire, Guy Tirolien, Jacques Roumain, Sédar

Senghor, David Diop, Jean Joseph Rabémananjara, são, pelo que temos lido, os vanguardistas do caminho duma autenticidade nova. Para êstes poetas trata-se de ser "voz":

Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais "embrasez-moi sans crainte...
Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai."
Et je lui dirais encore:
"Ma bouche sera la bouche des malheurs que n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir".

Trata-se de galvanizar formas de cultura do passado africano, de reunir os ecos mais distantes doutros companheiros da África ou das Américas, cantores das mesmas angústias e das mesmas ansiedades. Trata-se enfim duma presença negra no mundo.

Resta-nos fazer referência nesta magra resenha à maneira de apresentação, à poesia negra de expressão portuguêsa. Temos uma data e um nome a assinalar relacionados com a publicação dum livro:

1942 — *Ilha de Nome Santo,* de Francisco José Tenreiro.

A primeira realização da "négritude" em expressão portuguêsa.

E muito podemos esperar ainda dos jovens poetas Negros que erguem altivas as suas vozes:

Alda do Espírito Santo (S. Tomé), Agostinho Neto e Viriato Cruz (Angola) e Noêmia de Sousa (Moçambique). Sendo as suas composições muito recentes, não é possível fazer um balanço seguro da sua unidade, a não ser tomando cada poeta individualmente. Aí ficam pequenos dados para a interpretação das diferentes características da Poesia Negra. Oxalá todos a compreendam e a amem. Os Poetas Negros exercitam os seus timbres para cantar na grande sinfonia humana.

Manuel Duarte

3. Caboverdianidade e africanidade

Caboverdianidade e africanidade

por

MANUEL DUARTE

À memória do meu pai.

Ao caboverdiano anónimo, que ele me ensinou a compreender e amar.

Conversando, certa vez, com um inteligente crítico angolano, disse-me ele a sorrir-se: — Em Lisboa, os caboverdianos isolam-se em uma ilha, ali para os lados da Estrela, com as suas mornas, os seus bailes, a sua cachupa... Dão, discretamente, a entender que não são africanos...

Reproduzo aqui estas palavras, não porque lhes reconheça a fidelidade; mas por inculcarem a existência ostensiva de um «caso» de mentalidade, que mantém o caboverdiano culto segregado do novo pensamento africano. É sem dúvida lamentável.

Se me não engano, o ilhéu afirma e manifesta a sua cavoberdianidade dum modo puramente afectivo; por uma disposição psicológica, gratuita, desinteressada, que, em regra, não contém nenhum princípio de pensamento agente. Aceitando-se, porém, a ideia de que a autêntica caboverdianidade se definirá não só por um substrato afectivo, como também por uma atitude racional, decorre lògicamente que a mentalidade do ilhéu carece de se intelectualizar e consciencializar, não obstante tudo quanto tem sido dito e escrito sobre o nível cultural da gente caboverdiana.

Entendamo-nos, porém, objectivando termos e precisando conceitos.

Quando se fala de cultura em Cabo Verde, faz-se, expressa ou implìcitamente, referência ao grau de generalização de determinados tipos de instrução (primária, secundária); mas sobretudo ao fenómeno, relativamente recente, duma literautra dita de raízes autóctones e inspiração ambiencial. Cultura vem a ser, no primeiro sentido, a difusão progressiva dum conjunto de conhecimentos e valores, elaborados no cadinho histórico da civilização ocidental, bem como de noções especìficamente concernentes à sociedade portuguesa. No sgundo sentido significa a existência dum escol de intelectuais, portadores duma linguagem artística e uma problemática sensìvelmente próprias.

Escusado dizer que o primeiro critério não mantém qualquer relação com a ideia de individualidade cultural, sobretudo referida a agrupamentos populacionais que se nos apresentam sob a forma de belo e variado mosaico, resultante da secular e pacífica miscegenação de duas raças transplantadas: a branca e a negra.

Ao pôr-se o problema da individualidade cultural de um povo, como o caboverdiano, definido na sua variedade étnica e ritmo afectivo da sua psique e definível nas suas virtualidades sociais, quero crer que de cultura apenas um conceito se deve tomar para base e premissa: o conceito antropológico. O critério que decidirá, pois, da individualização cultural de Cabo Verde só pode ser o de fidelidade a si mesmo, o da aceitação consciente da sua mixta realidade; o da afirmação desassombrada da sua personalidade colectiva, assim heterogénea e cheia de contrastes.

Nas ilhas, o mestiço, o preto e o branco (na sua maioria, luso-descendente mais ou menos puro) confraternizam quer nos lugares públicos, quer particularmente no ambiente familiar. Ao lado de costumes e hábitos de importação europeia, encontram-se, sobretudo no Sotavento e em especial na ilha de Santiago, reminiscências de formas sociais, costumes e processos negro-africanos, tais como: a tabanca, o casamento santiaguense, o «colâ-Sanjom»; o pilão cilíndrico ou cónico, o moinho de pedra, o finca-pé, o funco (1). Amalgamando-se com pratos de cozinha puramente portuguesa, formas de alimentação de origem ou influência negro-africana: o xerém, o rolão com favona, a «djagacida»,

---

(1) Não se pode, em poucas palavras, dar uma noção exacta de tais expressões. Todavia, com o fim de ajudar a inteligência do texto, darei sempre alguns esclarecimentos.

A tabanca, de comunidade natural de famílias, que é na África Continental, transformou-se em Cabo Verde numa associação voluntária, caracterizada por processos, normas, ideias, em que se combinam o fetichismo remanescente e o cristianismo católico. V. Félix Monteiro in «Revista Claridade», n.° 6 e 7.

O «colâ-Sanjom» é uma dança popular animada por grandes tambores, percutidos num dado ritmo, e na qual pares sucessivos de homens e mulheres vão tocando sensualmente a parte anterior do corpo. A festa realiza-se no dia consagrado, pela Igreja Católica, a S. João.

O pilão é um utensílio talhado em tronco de árvores, de diferente espessura, destinado principalmente a triturar ou preparar o milho para a confecção de alimentos, como o cuscús, a cachupa, etc..

Finca-pé — cabana toda feita de palha, cobertura e paredes; funco — espécie de nicho onde se abrigam rapazitos que têm como tarefa impedir os corvos de comerem os grãos recentemente semeados.

a talisca, o cuscús, a cachupa... (2). Ao lado da família legìtimamente constituída, uma acentuada tendência poligâmica, já apontada algures como a causa da superpopulação de Cabo Verde. Caracterização para mim inaceitável. A emigração em massa, verificada em períodos de seca, de insuficiência pluviométrica, para Angola e S. Tomé, bem como o aumento considerável da mortalidade, tem outra e muito diferente etiologia: o profundo desequilíbrio negativo entre o consumo e a produção agrícola. E, nos anos de boa colheita dos víveres-base, o fenómeno, normal e antigo, da emigração para a Guiné e as Américas, filia-se em a falta local de oportunidades de trabalho, a baixa remuneração do trabalhador e artífice caboverdiano, conjugada, é certo, com o seu perene instinto de evasão.

A par da canção portuguesa ou ocidental, ondulam pelo ar a morna, o batuque, a «finaçom» (3). Subjacente à concepção cristã de vida, cruzando-se com o paganismo europeu, topa-se a prática mágico-negra, a superstição fetichista, muita vez traduzida em termos da liturgia católica. Em singular simbiose, o português falado nas ilhas sofre o desgaste tropical e adquire um acento áspero ou melódico, consoante o criolo, criando uma larga escala de expressões e modulações.

A uma poesia de caboverdianos eruditos, alimentada de processos arcádicos, sobrepõe-se uma poesia caboverdiana, criação nova e significativa.

Se possível fosse um corte transversal, eis a imagem cultural que do mundo criolo se obteria impressivamente.

Dum modo geral não se topa, entre a gente caboverdiana, qualquer manifestação de conflito racial; posso mesmo asseverar que o ilhéu ignora o problema racial, que vem dificultando e desumanizando as relações entre o branco e o indivíduo de cor, nos Estados Unidos, na União Sul Africana. O caso caboverdiano tem, enquanto reverso e aspecto negativo, uma explicação económica e histórico-social, que não se identifica com a apregoada excelência de quaisquer métodos de civilização. Seja como for positivamente, demos graças a Deus.

Isto, porém, não basta como condição de autêntico progresso. Subsiste, efectivamente, no espírito de muito caboverdiano de cor — não só o instruido,

---

(2) Xerém, rolão, cuscús, cachupa, são alimentos confeccionados com milho em farinha ou em grão; talisca e «djagacida» fazem-se com mandioca aos bocados e em farinha (entre outros ingredientes).

(3) Torna-se difícil definir em poucas palavras, quer o batuque de Santiago, quer a «finaçom». V. Baltasar L. da Silva, in «Revista Claridade», n.º 6 e 7.

como também o culto — o complexo da raça e da Cultura (em sentido antropológico), o recalcamento social e individual do que nele existe de negro-africano. A cultura, entendida como educação da inteligência e sensibilidade, assimilação de experiências alheias às nossas próprias experiências, enfim, ascensão ao nível da consciência reflectida e crítica, ao sentido coerente da necessidade duma nítida posição político social — não pode realizar-se à margem da Cultura específica e definidora do agrupamento humano de onde o indivíduo é originário.

No caso concreto de Cabo Verde, não pode processar-se num sentido exclusivamente europaizante, sob pena de despersonalização, de negação da parcial herança negro-africana, que igualmente integra a nossa realidade psicológica e social. Nós os caboverdianos estamos étnica e històricamente ligados tanto à África como à Europa, acrescendo sobremaneira no sentido da africanidade, a situação geográfica, o condicionamento climatérico, a predominância da corrente imigratória negra no povoamento das ilhas, originàriamente desertas; em suma, o fenómeno colonial e suas necessárias implicações...

O caboverdiano culto não pode, não deve ser assimilável ao europeu culto. Haverá sempre, para que se trate de cultura autêntica, e não «singerie», uma diferença fundamental de mentalidade; no modo de pensar e actuar; de se comportar em meio à necessidade evolutiva da sociedade. E já entrevejo objecções de sedutora procedência: apatia, hábitos mentais arreigados, esquemas de pensamento pretensamente indestrutíveis, comodismo moral, etc., etc.. Simplesmente, como todos os caminhos conducentes a novos tipos de mentalidade, a africanização, direi mesmo a caboverdianização do natural das ilhas, — o que será, senão um duplo processo de desintegração e nova organização ?

Bem sei que os povos vivem uma época que, a pesar de conturbada, se caracteriza por intenso intercâmbio de técnicas, ideias, valores. A minha discordância não reside, como é óbvio, no facto social da apropriação de técnicas estranhas, a assimilação de ideias e valores exóticos. Entendo, sim, que nas comunidades de população negro-africana ou mestiça — o caso de Cabo Verde — devem os mesmos funcionar como catalisadores na reacção social das formas e valores nativos; como forças propulsoras de progresso, sem que este implique e conduza ao perecimento dos tipismos locais, à extinção da linha mestra que define ou deve definir uma dignificante mentalidade.

Cabo Verde tem os seus valores, despiciendos talvez no ponto de vista europeu ou ocidental; não interessa.

O que é o nosso rico folk-lore (novelística popular, morna, outras formas poético-musicais), um instrumento linguístico como o criolo, o espírito antinó-

mico da aventura oceânica, a nossa «morabeza» (4) e fraternidade racial, a coragem titânica de lutar com uma Natureza adversa — senão valores, artísticos, sociais, morais?

Formularei, agora, esta interrogação: se, como propendo a pensar, a literatura (digamos: literatura de ideias) não só poderá desempenhar uma função social de progresso do Espírito, reflexivo e agente, como também ser o prisma através do qual essencialmente se refracte a índole do povo, movendo-se na sua complexidade cultural, sofrendo nas suas angústias, expandindo-se nos momentos de ventura (digamos: literatura de imaginação) — até que ponto é legítimo usar o termo cultura ao visar o escol actualmente existente em Cabo Verde?

Apenas, sem sombra de dúvida, relativamente aos intelectuais do grupo *Claridade*, os quais empreenderam a tarefa colectiva e histórica de enraizar as letras caboverdianas.

Contudo, os que supõem não deverem os novos outra coisa fazer senão seguir na esteira daqueles, laboram num erro evidenciável.

Na realidade, em que consistiu o enraizamento levado a cabo pelos «claristas»?

Abstraindo dos recentes trabalhos de Baltasar L. da Silva e Félix Monteiro, nos quais sistematizam, analisam, interpretam aspectos do folk-lore criolo, em especial o da ilha de Santiago, tal enraizamento cinge-se à missão de dar uma voz poética à angústia oceânica da nossa gente. Angústia que está longe de esgotar o destino social, a história quotidiana, o complexo cultural das dez ilhas.

Há que ir mais além na tarefa grandiosa de interiorizar a Cultura e a literatura em Cabo Verde. Assim pensam os novos: Droel Rote, Gabriel Mariano...

O criolo é um instrumento linguístico, subestimado na sua forma actual, por uma razão que não cabe aqui apontar. E, no entanto, revela as suas virtualidades de expressão nas formas poético-musicais da ilha de Santiago (batuque, finaçom) e sobretudo na morna. Ainda não foi objecto de análise crítica o refinamento pelo criolo atingido, na lírica popular desse poeta finamente emotivo, que é Eugénio Tavares. E há poucos anos, foram publicadas (5) duas criações, de Gabriel Mariano e Mário Leite, as quais no dizer de Baltasar,

---

(4) Modo afectivo de ser, mixto de gentileza e liberalidade; a melhor tradução talvez seja amorabilidade.

(5) «Revista Claridade», n.º 7.

inculcam a viabilidade duma poesia castiça em criolo. E na verdade, por que não havemos de seguir o exemplo dos intelectuais galegos, que, sem esquecerem a natureza orgânica e viva das línguas, vêm-se esforçando, com êxito, no sentido de maleabilizar e intelectualizar um instrumento linguístico, dantes relegado, por determinismo histórico-político, ao plano secundário de dialecto? Certamente, não são análogos os dois casos culturais: o galego comporta uma longa experiência social e artística. Baltasar dissertará, profundamente, sobre este tema.

Superemos os nossos complexos, tomando deles consciência clara e racional. Trabalhemos em prol do real progresso das nossas ilhas, apesar dos óbices e limitações de ordem vária. Aliás, o que vem a ser esta consciência angustiosa de limitações, este sentido íntimo de luta, senão liberdade moral?

Amílcar Cabral

4. Sobre a língua portuguesa

Temos que ter um sentido real da nossa cultura. O português (língua) é uma das melhores coisas que os tugas nos deixaram, porque a língua, não é prova de nada mais, senão um instrumeno para os homens se relacionarem uns com os outros, é um instrumento, um meio para falar, para exprimir as realidades da vida e do mundo. Assim como o homem inventou o rádio para falar à distância, sem falar com a língua, só com sinais, o homem através do tempo do seu desenvolvimento, começou a falar, a necessidade de comunicar-se, fê-lo começar a falar. Desenvolveu as cordas vocais, etc., até falar. E como a língua depende do ambiente em que se vive, cada povo criou a sua própria língua.

Se repararmos, por exemplo, na gente que vive perto do mar, a sua língua tem muita coisa relacionada com o mar, quem vive no mato, a sua língua tem muita coisa relacionada com as florestas. Um povo que vive no mato, por exemplo, não sabe dizer bote, não conhece o bote, não vive no mar. Por exemplo, na língua de certos povos da Europa, as coisas do mar, da navegação, dizem-se como em português, porque os portugueses viviam junto do mar. Tudo isso tem a sua razão de ser.

A língua é um instrumento que o homem criou através do trabalho, da luta, para comunicar com os outros. E isso deu-lhe uma grande força nova, porque ninguém mais ficou fechado consigo mesmo, passaram a comunicar uns com os outros, homens com homens, sociedades com sociedades, povo com povo, país com país, continente com continente. Que maravilha! Foi o primeiro meio de comunicação natural que houve, a língua. Mas o mundo avançou muito, nós não avançamos muito, tanto como o mundo, a nossa língua ficou ao nível daquele mundo a que chegámos que nós vivemos, enquanto o tuga, embora colonialista, vivendo na Europa, a sua língua avançou bastante mais do que a nossa, podendo exprimir verdades concretas, relativas, por exemplo, à ciência. Por exemplo nós dizemos assim: a lua é um satélite natural

da terra. Satélite natural, digam isso em balanta, digam em mancanha. É preciso falar muito para o dizer, é possível dizê-lo, mas é preciso falar muito, até fazer compreender que um satélite é uma coisa que gira à volta de outra. Enquanto que em português, basta uma palavra. Falando assim, qualquer povo no mundo entende. E a matemática, nós queremos aprender matemática, não é assim? Por exemplo, raiz quadrada de 36. Como é que se diz raiz quadrada em balanta? É preciso dizer a verdade para entendermos bem. Eu digo por exemplo: a intensidade de uma força é igual à massa vezes aceleração da gravidade. Como é que vamos dizer isso? Como é que se diz aceleração da gravidade na nossa língua? Em crioulo não há, temos que dizer em português.

Mas para a nossa terra avançar, todo o filho da nossa terra, daqui a alguns anos tem que saber o que é aceleração da gravidade. Não explico isso agora, porque não há tempo, temos muito trabalho. Mas camaradas, amanhã, para avançarmos a sério, não são só os dirigentes, todas as crianças de nove anos de idade, têm que saber o que é a aceleração da gravidade. Na Alemanha, por exemplo, todas as crianças sabem isso. Há muita coisa que não podemos dizer na nossa língua, mas há pessoas que querem que ponhamos de lado a língua portuguesa, porque nós somos africanos e não queremos a língua de estrangeiros. Esses querem é avançar a sua cabeça, não é o seu povo que querem fazer avançar. Nós, Partido, se queremos levar para a frente o nosso povo, durante muito tempo ainda, para escrevermos, para avançarmos na ciência, a nossa língua tem que ser o português. E isso é uma honra. É a única coisa que podemos agradecer ao tuga, ao facto de ele nos ter deixado a sua língua depois de ter roubado tanto na nossa terra. Até um dia em que de facto, tendo estudado profundamente o crioulo, encontrando todas as regras de fonética boas para o crioulo, possamos passar a escrever o crioulo.

Osvaldo Alcântara

5. Poema «Saudade de Pasárgada»

2

SAUDADE DE PASÁRGADA

Saudade fina de Pasárgada...

Em Pasárgada eu saberia
onde é que Deus tinha depositado
o meu destino...

E na hora em que tudo morre...

Cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;
a vizinha acalenta o sono do filho rezingão;
Tói Mulato foge a bordo de um vapor;
o comerciante tirou a menina de casa;
os mocinhos da minha rua cantam:
indo eu, indo eu,
a caminho de Viseu...

Na hora em que tudo morre,
esta saudade fina de Pasárgada
é um veneno gostoso dentro do meu coração.

Noémia de Sousa

6. Poema «A Billie Holliday, cantora»

A BILLIE HOLLIDAY, CANTORA

Era de noite e no quarto aprisionado em escuridão
apenas o luar entrara, sorrateiramente,
e fora derramar-se no chão.
Solidão. Solidão. Solidão.

E então,
tua voz, minha irmã americana,
veio do ar, do nada, nascida da própria escuridão...
Estranha, profunda, quente,
vazada em solidão...

E começava assim a canção:
"Into each heart some rain must fall"...
Começava assim
e era só melancolia
do princípio ao fim,
como se teus dias fôssem sem sol
e a tua alma ai, sem alegria...

Tua voz, irmã, no seu trágico sentimentalismo,
descendo e subindo,
chorando para logo, ainda trémula, começar rindo,
cantando no teu arrastado inglês crioulo
êsses singulares "blues", dum fatalismo
rácico que faz doer -
tua voz, não sei por que estranha magia,
arrastou para longe a minha solidão...

No quarto às escuras, eu já não estava só!
Com a tua voz, irmã americana, veio
todo o meu povo escravizado sem dó
por êsse mundo fora, vivendo no medo, no receio
de tudo e de todos...
O meu povo ajudando a erguer impérios
e a ser excluído na vitória...
A viver, segregado, uma vida inglória,
de proscrito, de criminoso...
O meu povo transportando para a música, para a poesia,
os seus complexos, a sua tristeza inata, a sua insatisfação...

Billie Holliday, minha irmã americana,
continua cantando sempre, no teu jeito magoado
os "blues" eternos do nosso povo desgraçado...
Continua cantando, cantando, sempre cantando,
até que a humanidade egoísta oiça em ti a nossa voz,
e se volte enfim para nós,
mas com olhos de fraternidade e compreensão!

L. Marques, 24/5/1949.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Os textos inseridos nesta antologia foram extraídos das seguintes publicações:

ALCÂNTARA, Osvaldo, «Saudade de Pasárgada», in *Cântico da manhã futura*, Praia, Banco de Cabo Verde, 1986, p. 117.

ANDRADE, Mário de, «A literatura negra e os seus problemas», in *Mensagem* (circular), ano III, 13 (Janeiro de 1952), Lisboa, CEI, pp. 11-14.

ANDRADE, Mário de, «Poesia negro-africana de expressão portuguesa», in *Província de São Pedro*, Porto Alegre, 19 (1954), Porto Alegre, pp. 123-125.

CABRAL, Amílcar, *Análise de alguns tipos de resistência*, 2.ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1975, pp. 101-103.

DUARTE, Manuel, «Caboverdianidade e africanidade», in *Vértice*, vol. XVI, 134 (Novembro de 1954), Coimbra, pp. 639-644.

SOUSA, Noémia de, «A Billie Holliday, cantora», in *Sangue negro* (caderno policopiado), Lourenço Marques, ed. da autora, 1951.

Bibliografia geral [1]

ALMADA, José Luís Hopffer C., *Mirabilis – de veias ao sol (antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos)*, Lisboa, Caminho, 1991.

ANDRADE, Mário de, *Antologia temática da poesia africana*, 2 vols., Lisboa, Sá da Costa, 1975 e 1979.

Antologia poética da Guiné-Bissau (pref. de Manuel Ferreira), Lisboa, Inquérito, 1990.

Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império. 1951-1963, 2 vols., Lisboa, ACEI, 1994.

ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da literatura angolana*, 3.ª ed., Luanda, UEA, 1985 (há edição portuguesa).

FEIJOÓ K., J. A. S. Lopito (org.), *No caminho doloroso das coisas. Antologia panorâmica de jovens poetas angolanos*, Luanda, UEA, 1988.

FEIJOÓ K., J. A. S. Lopito, *Meditando; textos sobre literatura*, Luanda, Maboque, 1994.

FERREIRA, Manuel, *No reino de Caliban*, 3 vols., Lisboa, Seara Nova e Plátano, 1975, 1976 e 1985.

FERREIRA, Manuel, *Literatura africana de expressão portuguesa*, 2 vols., 2.ª ed., Lisboa, ICALP, [illegible]7.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, São Paulo, Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel (org.), *Literaturas africanas de língua portuguesa*, Lisboa, Gulbenkian, 1987.

FERREIRA, Manuel, *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano, 1989.

FERREIRA, Manuel, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989.

FERREIRA, Manuel, «Os sinais do teatro africano de língua portuguesa», in *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (1990)*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1992, pp. 61-68.

FERREIRA, Manuel, *História das literaturas africanas de língua portuguesa* (no prelo).

GOMES, Aldónio & Fernanda Cavacas, *Literatura na Guiné-Bissau*, ed. dos aut., s. l., 1992.

HAMILTON, Russel, *Literatura africana, literatura necessária*, 2 vols., Lisboa, Ed. 70, 1981 e 1983.

JUNIOR, Benjamin Abdala, *et al.*, *Les littératures africaines de langue portugaise (actes du colloque international, 1984)*, Paris, Gulbenkian, 1985.

JUNIOR, Benjamin Abdala, *Literatura, história e política*, São Paulo, Ática, 1989.

JUNIOR, Benjamin Abdala, *et al.*, *A voz igual. Ensaios sobre Agostinho Neto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1989.

LABAN, Michel, *Angola – encontro com escritores*, 2 vols., Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

LABAN, Michel, *Cabo Verde – encontro com escritores*, 2 vols., Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

LARANJEIRA, Pires, *Antologia da poesia pré-angolana* (prefácio, estudo, selecção e notas), Porto, Afrontamento, 1976.

LARANJEIRA, Pires, *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento, 1985.

LARANJEIRA, Pires, *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Afrontamento, 1992.

LEITE, Ana Mafalda, *A modalização épica nas literaturas africanas*, Lisboa, Vega, 1995.

LISBOA, Eugénio, *Crónica dos anos da peste*, 2 vols., Lourenço Marques, Académica, 1973 e 1975.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

MATA, Inocência, *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra/Braga, Cadernos do Povo, 1992.

[1] Bibliografia genérica (de estudos abrangentes), selectiva, quase exclusivamente englobando livros (e, destes, algumas antologias).

MATA, Inocência, *Emergência e existência de uma literatura. O caso santomense*, Linda-a-Velha, ALAC, 1993.

MEDINA, Cremilda de Araújo, *Sonha mamana África*, São Paulo, Epopeia, 1987.

MELO, João de (org.), *Os anos da guerra*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1988.

MENDONÇA, Fátima, *Literatura moçambicana – a história e as escritas*, Maputo, Univ. Eduardo Mondlane, 1988.

MENDONÇA, Fátima & Nelson Saúte, *Antologia da nova poesia moçambicana*, Maputo, AEMO, 1989.

MESTRE, David, *Nem tudo é poesia*, 2.ª ed., rev. e aum., Luanda, UEA, 1989.

MOSER, Gerald (org.), *Almanach de Lembranças 1854-1932*, Linda-a-Velha, ALAC, 1993.

MOSER, Gerald, & Manuel Ferreira, *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1983.

NEVES, Fernando, *Negritude e revolução em Angola*, Paris, ETC, 1974.

NEVES, Fernando, *Negritude, independência, revolução*, Paris, ETC, 1974.

NOTRE LIBRAIRIE, 112 (Jan.-Fev. de 1993), Paris, CLEF (Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe).

NOTRE LIBRAIRIE, 113 (Abril-Junho de 1993), Paris, CLEF (Moçambique).

NOTRE LIBRAIRIE, 115 (Outubro-Dezembro de 1993), Paris, CLEF (Angola).

OLIVEIRA, Mário António F. de, *Reler África*, Coimbra, Univ. de Coimbra/Inst. de Antropologia, 1990.

RIAÚZOVA, Helena, *Dez anos de literatura angolana*, Lisboa, Ed. 70, 1987.

SANTILLI, Maria Aparecida, *Africanidade – contornos literários*, São Paulo, Ática, 1985.

SANTILLI, Maria Aparecida, *Estórias africanas: história & antologia*, São Paulo, Ática, 1985.

TRIGO, Salvato, *Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega, s. d. (1986).

VEIGA, Manuel, *A sementeira*, Linda-a-Velha, ALAC, 1994.

VENÂNCIO, José Carlos, *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*, Lisboa, Ulmeiro, 1987.

VENÂNCIO, José Carlos, *Literatura e poder na África lusófona*, Lisboa, ICALP, 1992.

Bibliografia em língua francesa e inglesa

BETI, Mongo & Odile Tobner, *Dicitionnaire de la négritude*, Paris, L' Harmattan, 1989.

CHÉVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

JAHN, Janheinz, *Las literaturas neoafricanas*, Madrid, Guadarrama, 1971.

KESTELOOT, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, 4.ª ed., Bruxelas, Université Libre de Bruxelles, 1971.

KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine, histoire et textes de 1918 à nos jours*, nova ed., Vanves, EDICEF, 1992.

LIPSCHUTZ, Mark R. & R. Kent Rasmussen, *Dictionary of african historical biography*, 2.ª ed., Berkeley, University of California Press, 1989.

LOCKE, Alain (org.), *The new negro, voices of the Harlem renaissance*, Nova Iorque, Atheneum, 1992 (ed. fac--similada).

MILLER, JR., James E.; Robert O'Neal & Helen M. McDonnell (org.), *Black african voices*, Illinois, Glenview, 1976.

MOORE, Gerald & Ulli Beier (org.), *Modern african poetry*, 3.ª ed., Harmondsworth, Penguin, 1984.

SENGHOR, Lépold Sédar (org.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, 4.ª ed., Paris, PUF, 1977.

WAUTHIER, Claude, *L'Afrique des africains*, Paris, Seuil, 1973.

Nota:

Nos últimos 20 anos, encontra-se material bibliográfico (notas, recensões, artigos, números especiais, etc.) nas seguintes publicações, entre outras: revistas *África* (Linda-a-Velha), *Colóquio/Letras* (Lisboa; n.os 39 e 110-111, especiais), *Vértice* (Lisboa; n.º 55, especial), *Discursos* (Coimbra; n.º 9) e *Revista Internacional de Língua Portuguesa* (Lisboa); jornais *Jornal de Letras, Artes & Ideias* (Lisboa), *Letras & Letras* (Porto) e *África* (Lisboa).

Embora, na bibliografia geral, estejam indicadas edições mais recentes, cita-se, por vezes, no texto, uma outra alternativa.

S700

Composto, maquetizado e impresso:
G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.
Acabou de imprimir-se em Maio de 1995

Depósito Legal n.° 84 378/94

WITHDRAWN

No longer the property of the
Boston Public Library.
Sale of this material benefited the Library.

TEXTOS DE BASE

(Cursos formais)

N.º 45 **Metodologia do Projecto Tecnológico** – *Manuel Porfírio.*

N.º 46 **Didáctica da Contabilidade e Gestão** – *Hélder Viegas da Silva e Maria Adelaide Matos.*

N.º 47 **História da Música Portuguesa** – *Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron.*

N.º 48 **Proto-História de Portugal** – *Armando Coelho Ferreira da Silva e Mário Varela Gomes.*

N.º 49 **Literatura Portuguesa Clássica** – *Maria Leonor Garvalhão Buescu.*

N.º 50 **Literatura Portuguesa Clássica, Textos complementares** – Coordenação de *Maria Leonor Carvalhão Buescu.*

N.º 51 **História de Portugal Medievo. Economia e Sociedade** – *Maria José Ferro Tavares.*

N.º 52 **História da Arte Portuguesa. Época Moderna (1500-1800)** – *Fernando António Baptista Pereira.*

N.º 53 **Geografia Humana de Portugal. Complementos para Um Ensino a Distância** – *Carlos Alberto Medeiros.*

N.º 54 **Iniciação à Museologia** – Coordenação de *Maria Beatriz Rocha-Trindade.*

N.º 55 **Educação Matemática** – *Teresa Vergani.*

N.º 56 **História de Portugal Contemporâneo. Economia e Sociedade** – Coordenação de *A. H. de Oliveira Marques.*

N.º 57 **Pré-História de Portugal** – *Armando Coelho Ferreira da Silva, Luís Raposo, Carlos Tavares da Silva.*

N.º 58 **A Cidade. Jornadas Inter e Pluridisciplinares. Actas I** – Coordenação de *Maria José Ferro Tavares.*

N.º 59 **A Cidade. Jornadas Inter e Pluridisciplinares. Actas II** – Coordenação de *Maria José Ferro Tavares.*

N.º 60 **História de Portugal Contemporâneo. Político e Institucional** – *João Medina.*

N.º 61 **Iniciação à Museologia. Caderno de Apoio** – *Isabel M. Martins Moreira.*

62 **Latim I. Língua e Cultura** – *João Manuel Nunes Torrão.*

[illegible] **Latim II. Língua e Cultura** – [illegible]

ISBN: 972-674-129-7